العقل الشعري
الكتاب الأول



دار الشؤون الثقافية العامة

تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام
العنوان:
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar @uruklink.net

خزعل الماجدي

العقل الشعري

الكتاب الأول

العقل الشعري الخالص
العقل الشعري المحيط
العقل الشعري الناطق

الطبعة الاولى ــ بغداد ــ ٢٠٠٤

إذا كان يترتّبُ عليّ اختيار صورةٍ مبشّرةٍ بالنجاح للأعوام الألف القادمة فانني أختارُ القفزة المباغتةَ للشاعر الفيلسوف الذي يسمو فوقَ وطأة العالم مؤكداً بذلك أنْ ما يعده الكثيرون نشاطاً وحيويةً في هذه الأزمنة الضجيج والدويّ والعدائية ينتمي إلى أقاليم الموت، إلى ما هو أشبه بمقبرة سيارات قديمةٍ وصدئة.

كالفينو

(ست مذكرات للأعوام الألف القادمة)

الفهرست
الكتاب الأول

مقدمة

العقل الشعري

يعترفُ هايدجر أن سبب اختياره للشاعر هيلدرلن نموذجاً لتبيان ماهية الشعر إنما يكمن في أن هيلدرلن يرتكز على هذا التصميم الشعري الذي يتكون من تأمل ماهية الشعر نفسها، والتعبير بالشعر عن هذا التأمل، فهيلدرلن هو بمعنىً من المعاني عند هايدجر (شاعر الشعراء) لأن الشعرَ كان موضوع شعره.

وبالرغم من أن تشخيص هايدجر كان دقيقاً لكنه لم ينبَّه الى الخسارة الفادحة التي سببها هيلدرن لنفسه وللشعر حين أفسدَ شعره بالحديث عن ماهية الشعر وحين لم يشرع بتوضيح ماهية الشعر عن طريق بناءٍ نظري مقنع أو حديث ممتع عن الشعر. هكذا كان يُضطر الشعراء للإفصاح عن ماهية الشعر.. فياللخسارة!!

لقد كانت موهبة هيلدرلن جديرةً بأن تنشغل بنصوصٍ شعرية لا بمضامين تتحدث عن ماهية الشعر. إن أغلب الشعراء لا يجيدون الحديث عن شعرهم أو

عن الكيفية التي يكتبون بها الشعراء أو عن رؤيتهم للشعر، ولا يعدّ هذا عيباً، لكنّ قدرة الشاعر على أن يفعل هذا وأن ينظّر للشعر، هي الأخرى، ليست عيباً. العيبُ الوحيد الذي يمكن أن يلازم الشاعر هو رداءة شعره وعدم قدرته على الإتيان بشعر نشطٍ وجديد ومغاير.

ظهرت القدرة على التنظير الشعري النوعي من قبل الشعراء أنفسهم مع ظهور الشعر الحديث في الغرب بعد منتصف القرن التاسع عشر، وكان بودلير أول شاعرٍ منظر مثلما كان أول شاعر حديثٍ بالمعنى الدقيق للكلمة. وقد وصل التنظير الشعري ذروته مع الشاعر ت. س. اليوت رغم أن تنظيراته كانت تنحى منحىً نقدياً أكثر من كونها تتجه نحو التنظير العميق للشعر.

وفي جميع الأحوال كان التنظير الشعري للشعراء أكثر صدقاً وأكثر قدرة على التعبير عن ماهية الشعر من الفلاسفة والنقاد وعلماء العلوم الإنسانية القريبة، فالشاعر أدرى بتلك الأغوار العميقة التي تخرج منها أشعاره، وربما كان أدرى بموجهّاتها العقلية والفكرية.

كان لمفهوم العقل الذي وضعه ديكارت في منتصف القرن السابع عشر الأثر الكبير في ظهور فلسفة أوربية جديدة متماسكة تناظر الفلسفة الكلاسيكية الإغريقية الغاربة، وكان كتابه الأول الذي كُتب قبل ١٦٢٩ (قواعد لتدبير العقل) يؤكد على أنه من بين ملكات المعرفة الأربع: (العقل، المخيلة، الحس، الذاكرة) لا يتهيأ لغير العقل وحده أن يدرك الحقيقة، لذلك يتحتم على العقل أن يزيد من أنواره لا ليحلّ صعوبةً بعينها من الصعوبات المدرسية. وقد شخّص

ديكارت ملكتي العقل الأساسيتين وهما: الحدس، أي التصور الذي يصدر عن عقل خالص ومتيقظ في سهولة ووضوح بالغين، والاستنتاج وبه نتعقل حقيقة من الحقائق على أنها نتيجة لحقيقة أخرى نحنُ منها على يقين. والحدس هو الذي يبلغ المعاني والحقائق الأكيدة التي لا ريب فيها مثل (أنا أفكر، إذن أنا موجود **Cogito ergo sum**) وهو ما أطلق عليه بالكوجيتو الديكارتي.

لكن صورة العقل لم تكتمل الاّ عند (عمانوئيل كانت) الذي نقد العقل المحض والعقل العملي وكشف بناهما الترانسدنتالية والإجرائية على التوالي.

وبعد (كانت) أصبح بإمكاننا الكلام عن عقل فلسفي يضمّ العقول الحدسية والمثالية والظاهراتية والواقعية والوجودية والوضعية والبراغماتية وغيرها) وعقل علمي ينظر في حقول العلم المعروفة، وعقل ديني يحاول إعادة تنظيم المعتقدات والأفكار الدينية في أنظمة جديدة، أما حقول الفن والأدب والشعر فقد ظلّت بلا عقل!!

كان علم الجمال مكاناً لمراقبة وجهات النظر الفكرية والفلسفية في أهمية الفنون وطبيعتها وكان عرضاً لعلاقة الفنون بالعلم والدين والأخلاق... الخ، وقد ظلّ هذا العلم يتردد بين الجدران الأكاديمية والمقولات الجاهزة التي رسمت له ولم يستطع سبر الأغوار العميقة للدافع الفني، أما الشعر فقد ظلّ ملحقاً هامشياً بالفنون يُذكر أحياناً لإضفاء الشمول على علم الجمال ومباحثه.

نرى اليوم ضرورة أن يظهر ما يُسمى بـ(عقل شعري) يُعنى بالنظر في ماهية الشعر وطبيعته ومشكلاته وأنواعه وطبقاته وأغواره، ويكون قادراً، في

الحدَّ الأدنى، على توصيف ظاهرة الشعر التي أنتجها الإنسان في عموم العالم المعاصر أو القديم واستنباط قوانينه من تلك الظاهرة ونصوصها.

إن (العقل الشعري) هو أحد أطياف (العقل) والمعني بإنتاج الشعر ونظرية الشعر، وقد أطلقنا عليه أحياناً (الشعري) وهو يمتاز بشكل نوعي عن بقية العقول التي قدمها تاريخ الفكر والفلسفة، فهو عقلٌ نوعي لأنه معنيٌّ بالإبداع والخلق والإبتكار عموماً، إنه عقلٌ لا يفكر فقط بل يبدعُ ويجدُ مسارات جديدة للعقل الإنساني ككل، ولذلك نرى أن هذا العقل كان موجوداً في الماضي لكنه كان ينتجُ الشعر أكثر من إنتاجه النظر الشعري، ومع تقدم الإنسان وزيادة معارفه وإدراكه لمكنوناته الداخلية أصبحت قدرته على نتاج النظر الشعري أفضل وازدادت قدرته على إنتاج الشعر في الوقت نفسه.

نرى أن تكوين العقل الشعري ينطوي على بنيتين أساسيتين : الأولى هي البنية الشعرية المسؤولة عن إنتاج الشعر، والثانية هي البنية الميتاشعرية المسؤولة عن النظر والتأمل في الشعر. وتتماهى أحياناً الحدود بين البنيتين ويختلطُ حقلاهما في منطقة رمادية تصدر عنها تلك الشطحات والومضات الشعرية الخاطفة مثل تلك التي كان يتفوه بها نيتشه أو المتصوفة أو الكتب المقدسة في كثير من الأحيان.

هذا الكتاب يحاول أن يصف البنى المفصّلة للميتاشعرية من وجهة نظرنا لكننا آثرنا إطلاق تسميته (العقل الشعري) عليه لإيماننا بأن النصَّ الشعري أمرٌ يقوم به كلّ شاعر على وجه الأرض أما النظر الشعري (الميتاشعر) فهو أمرٌ لا

تقوم به إلاّ قلة من الشعراء القادرين على وصف تجربتهم الداخليـــة في إطـــار فكري ومعرفي، ولذلك صار الميتاشعر رديفاً أقوى للعقل الشعريّ.

إننا نودّ أن ننوه بالكثير من التأكيد على أن لكل شــــاعر عقـــلاً شــعرياً يستطيع أن يفرش خرائطه ومكوناته وسيناريوهاته كما يشاء وسيُزيد هذا مـــن ثراء العقل الشعري إجمالاً، إلاّ إننا لا نستطيع ان نثقَ بما يحاوله ناقدٌ أو فيلسوف أو عالم جمال من وصف للعقل الشعريّ لأن الشاعر / المفكر حصراً هو الـــذي يستطيع ذلك وأرى أن المستقبل سيكون حافلاً بالشعراء المفكرين لأن شــــاعر الفطرة سينحسرُ بمجرد الإنتباه الى ضرورة حماية وصيانة هـــذه الفطـــرة حـــتى النهاية بل وتحريضها على المزيد من العفوية والشراسة عنـــد الشـــاعر المفكـــر وحينها سيكون الفكر سياجاً حامياً لهذه الفطرة لاسجناً لها كما حصـــــل مـــع التجارب الفاشلة في هذا الصدد.

العقل الشعري هو أحد البنى الأساسية للعقل البشري، ورغـــم أن العقـــل البشري واحدٌ في تكوينه لكنه يتضمن عدة بنى أساسية، فنحنُ نرى أن العقـــل الشعري هو نواة العقل البشري فهو يحتل المركز ويشكل جوهر الإبداع في كـــل العقول الأخرى حوله. وربما أحاطت بهذا العقل حلقات أخرى لكن الأساســـي منها يتمثل بـــ (العقل الديني، العقل الفلسفي، العقلي العلمي) وربمـــا ظـــهرت حلقات فرعية بينها مثل العقل السياسي والعقل الإقتصادي وغيرها..

لكنّ العقل الشعري الذي نرى أنه مولّد الإبداع في كلّ العقول الأخـــرى ظلّ بعيداً عن الدرس والقتصي ولم تفحص مكوناته بشكل دقيق بل أن الشـــعراء

أهملوه ولم يسعَ كلّهم الى تحفيزه وجعله منتجاً للـــرؤى والنظريـــات والفكـــر الشعري، لكننا، اليوم، نرى ضرورة أن يقوم هذا العقل الشـــعري بـــدوره في إنتاج أنظمة جديدة من الفكر الشعري الذي سيساهم في إغناء نشـــاط العقـــل البشري وسيعمل على صيانة وإنعاش الإنتاج الشعري بل والابداعـــي بشـــكل عام.

إن البحث عن (العقل الشعري) الذي ندعو إليه يجيء متـــأخراً بعـــد أن ترسخت العقول الأخرى وبعد أن كان هذا العقل، ذات يوم، مركـــز انتـــاج الأفكار والرؤى والأخيلة الأدبية والدينية والفلسفية والعلمية. وربما تقع محاولتنا هنا في إطار البحث فقط، لكننا نطمح، من خـــلال هـــذا الكتـــاب والكتـــب القادمة،الى محاولة تأسيس للعقل الشعري وسيكون بأمكاننا الحديث، بثقةٍ، عـــن هذا العقل مثلما نتحدث عن العقل العلمي والفلسفي والديني وغيرها.

كان هذا العقل ومازال مسؤولاً عن قفزات الإبـــداع في كـــل العقـــول الأخرى لأنه النبض الأساس لكلّ العقل البشري. وربما ستسنح فرصة أخـــرى للبحث الدقيق في بناه التفصيلة رغم اننا حاولنا ذلـــك عـــبر محـــاضرة (غـــير منشورة) ألقيناها في اتحاد الأدباء العراقيين في الثمانينات عن (البـــنى العقليـــة) وسنقوم بنشرها في كتاب مستقل خارج هذا الكتاب.

أما هذا الكتاب فهو مانراه فاتحةً مقترحةً في حقل (العقل الشعري) الـــذي نحرِّض على ضرورة بنائه ورصفه واعتباره حقلاً معرفياً جديداً يُنعـــشُ العقـــول الفلسفية والعلمية والدينية التي تحيطُ به، بل يمكنَ للعقل الشـــعري الـــنيء أن

يكون مصدر شحنات إبداعية الى العقول المحيطة به ومركزاً لبثّ القوى الى هذه العقول المطبوخة نوعاً، إن براءة وفطرية وعفوية العقل الشعري تجعل منه الطبقة الباطنية العميقة والطازجة والبذرية للعقول الفلسفية والعلمية والدينية، بل لعلنا ذهبنا إلى أبعد من ذلك في كتابنا هذا عندما اعتبرنا أن العقل الشعري هو مصدر الفلسفي والمعرفي والعلمي والديني وأن هذه الحقول التي تجمدت في مساراتها مازالت تنبضُ بين فترة وأخرى بفعل الشرايين التي يبثها فيها العقل الشعري، وان العقل الشعري ــ بعبارة أخرى ــ هو المسؤول عن الإنزياحات المهمة التي تحصل في العقول الأخرى وهو المسؤول بالتالي عن الإبداعات التي تنتج عن هذه الإنزياحات.

ينقسمُ هذا الكتاب إلى خمسة فصولٍ أسمينا الأول فيها تسمية قريبة من التسميات الكانتية وهو (العقل الشعري الخالص) أي الشعر في ذاته، الذي هو عقل الرؤى والأفكار العالية (الترانسدنتالية) فهو بناءٌ مثالي خالص يصفُ شعراً مطلقاً خالصاً أو أنه يصف ماهية الشعر بشكل عام كما نراه، وقد وضعنا أغلب بياناتنا الشعرية فيه، ففي (ميتاجماليا الشعر) رأينا أن للآدب والفنون منطقة جمالية أمّا للشعر فمنطقة ميتاجمالية وهو أول فصل ترانسدنتالي، حيث قلنا أن الشعر ليس جنساً أدبياً وأن إدراج الشعر ضمن صنوف الأدب أو الفن هو من أكبر المغالطات التي شوّهت نظرتنا للشعر وضبّبت حقيقته، فالشعرُ حقلٌ أساسيّ من حقول الوعي البشري يشبه العلم والدين والفلسفة والفن وهو ليس أحد الفنون والآداب بل هو النبضُ المبدع في كل هذه الحقول ولذلك يجب أن

تخلّصه من كونه تابعاً الى كونه متبوعاً أو مستتراً في أنسجة الحقول الأخــــرى. تصبح الميتاجماليا إذن مكاناً أولياً مناسباً للنظر الشعري ولتأمل الشعر والحديــث عن جماليته الخاصة وهو ما يجعل الشعر ولعاً ميتاجمالياً يضربُ بعيداً في المدهــش والمغاير واللامعقول واللاموجود. وفي هذا الصدد تمّ التفريق بين الشــعر مــن ناحية والنثر والعلم والفلسفة والدين والأسطورة من ناحية أخرى.

وفي (جوهر الشعر) حاولنا أيضاً فحص جوهر الشــعر والجوهــر الــذي تحدثت عنه الفلسفة (أنطولوجياً ومعرفياً) وحاولنا التعرف على جوهر الشــعر المنطوي على مركزين متلاصقين ومتضادين في الوقــت نفســه همــا (مركــز اللوغوس ومركز الإيروس) ورأينا أن مركز اللوغوس هو نواة جوهر الشــعر في حيث كان مركز الإيروس هو الفضاء أو النصّ الذي تظهر فيه شحنة الجوهــر. ثم تتبعنا التاريخ السريّ لظهور جوهر الشعر في النصّ ورأينا أنه قد تــدرّج في انضباطه القوي مع غاياته من البرهان الى البيان ثم العرفان ثم الرحمــان حيــث يتحرر الشعر شيئاً فشيئاً ليعبر في النهاية عــن جوهــره وماهيتــه. لكننــا في (فينومنولوجيا الشعر) ذهبنا الى ماهو أبعد من ذلك حين جعلنا جوهر الشــعر يخرج من عزلته ليتخصب بتسع رحلات أو حركات باتجاه المقولات الفلســفية المحيطة به، فقد وضعنا جوهر الشعر في مركز دائرة تحيط بــه تســع مقــولات أرسطية هي (الكم، الكيف، الإضافة، الزمان، المكان، الوضع، المُلــك، الفعل، الإنفعال) ثم حركنا الجوهر باتجاهها ليتخصّب بها في رحلة تاسوعية تجعــل منه جوهراً منفتحاً على قوى الفعل والوجود معاً.

أما في (إبستمولوجيا الشعر) فقد تحول العقل الشعري الى مرجعية معرفية غير مشروطة تختلف عن الإبستمولوجيا الفلسفية والعلمية وذلك عن طريق إقصاء المعلومة وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة الى إشارات وشفرات ورموز. وفي المقارنة بين الشعري والمعرفي ثم الشعري والفلسفي كشفنا عن التعارضات بينهما ومناطق اللقاء والنماذج، فالميتافيزيقيا مثلاً تقع في الفلسفي لكنها في حقيقة الأمر منطقة تزاوج بين الفلسفي والشعريّ، لقد قوّضت العصور الحديثة، من خلال العلم والتيارات التجريبية ومن خلال النُظم الإبستمولوجية، فكرة العقل الكلي في الفلسفة والذي هو عقل فطريّ ذو طباعٍ بسيطة كما يقول (ديكارت) وأصبحت مناطق هذا العقل من حصة العلوم المختلفة، ولذلك غلب ذلك الطابع الشمولي في الفلسفات المعاصرة بل وانهزمت الميتافيزيقيا إلى جحورها مذعورةً، أي أن ساحة الكليّ عادت تتفرغ مرة أخرى إذ لم يعد بأمكان العلم القائم على التجريبية (وهو ناقدها وداحرها الأول) أن يحلّ محلها، وقد شلّت الأديولوجيا قوة الديني وكان الأدب يستلي بالجزئيات ولذلك لم يكن غير الشعر مؤهلاً للقفز الى منطقة الكليّ ولكن دون أن يقع في أخطاء الفلسفي.

أما في (ك / ن) فقد بحثنا في أُنطولوجيا الشعر من خلال ثلاثة حقول متمايزة هي كون الوجود وكون الرؤية (حيث خرائط العقل الشعري) وكون اللغة (حيث خرائط النص الشعريّ). وكانت محاولتنا هنا بالإبتعاد عن الجهاز الإصطلاحي الفلسفي معتمدة على ابتكار جهاز إصطلاحي رؤيوي عماده

الحروف. وفي كون الوجود (حيث خرائط الظلام) كان هناك مستويان الأول عياني ظاهري بيّن هو (ع) والثاني ضمني داخلي دفين هو (ن) وفي المستوى (ن) تكمن كثافة الكون والزمن، وأما المستوى الظاهري (ع) فهو المستوى الظاهر الذي يتجول فيه الإنسان، ويكون الخلق والإبداع بحركة (ك) بين المستويين (ن، ع). ويتعزز هذا السيناريو عندما ناقش كون الرؤيا حيث خرائط العقل الشعري التي تكون عبارة عن حُزمٍ من النظريات والرؤى التي تتماسك كلما اتجهنا صوب المستوى (ن) وهو مستوى الرؤيا الضمني وهو ما يدعونا إلى القول بأن نظريات العقل الشعري لا تتعارض مع بعضها بل يكمّل بعضها الآخر في تماسك دال على العقل الشعري الضمني العميق (ن) الذي يعبّر عن العقل الشعري الباطن الذي تلتمع فيه أفكارٌ شعرية تتقافز فوق بعضها كأنها أمواج سابحة في بحر عميق.

إن جوهر الشعر، الذي ناقشناه سابقاً، تسيطر عليه هنا طرق نظر ورؤى، أما مادة هذا الجوهر فتتدفق، النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطته أما تدفقه داخل خلية الشكل فيتمّ في النصوص الشعرية. إن النظريات الشعرية عبارة عن خرائط متداخلة مع بعضها يتولد من تقاطعاتها وثنياتها بؤر وإضاءات تفتح الطريق، هذه النظريات آيلةٌ إلى الدفن ولكن من نشوئها وموتها تتولد الطرق الشعرية الجديدة قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقصُّ وتعدّلُ وتمنح القصيدة الجديدة.

أما في كون اللغة فتظهر خرائط النص الشعري التي هي أنعكاسٌ لهولوغراف عقلي فهي عبارة عن عقل شعري متكون من الإبداع والرؤيا، إن نموذج الخرائط الشعرية المقترحة لا يتطابق تماماً مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية لأن هناك توازناً قلقاً بين الخريطة (النموذج) والعلاقات (النصوص) وتعمل موجات التجديد الشعري دائماً على هدم هذا التوازن وخلق توازن آخر، وهكذا تكون الخرائط اللغوية والرياضية للنصِّ هي ترتيبات عالية جداً قادمة من المستوى المضموني (ن) وقد تبدو لوهلات عديدة أنها صيغٌ أو حركات عشوائية لكنها في حقيقة الأمر خرائط لترتيبات أو حركات بالغة الدقة لا يمكن لمساطرنا أن تضعها وفق مقاييس معروفة.

وتوصلنا مغريات البحث الذوقيّ هذا الى أن الشعر هو نظير العدم وأنه يصبح بطاقة لا متناهية تسري في الكون كله وتقع في المستوى الضمني (ن) لكنه عندما يريد الظهور يتحجم في أبعاد محددة (أبعاد اللغة والزمان والمكان) بعد أن كان لا نهائي الأبعاد ولأنه فقد أبعاده اللانهائية فإنه يتقمص أبعاد المستوى العياني الثلاثة وربما الأربعة فيظهر ويتحول إلى قصائد في حين أن اللغة كلّها هي اهتزاز صغير في محيط شعريٍّ هائل. وتنقلب معادلة الدال والمدلول والرمز، فالرمز هو الذي ينتج الدال وهذا هو الذي ينتج المدلول. ويتبع هذا أن الشعر هو الذي ينتج اللغة واللغة تنتج المضامين أو المدلولات باعتبارها خزيناً شاملاً للعقل. وهكذا يكون العقل الشعري الخالص قد انتهى الى كونه ضمنياً وقد ساهمت اللغة والشعر في إنتاجه وتكوينه.

في الفصل الثاني من الكتاب (العقل الشعري المحيط) وهو الشعر لذاته، يكون العقل الشعري قد خرج من كمونه والإنغلاق في ماهيته إلى التحوّل في محيطه وفي علاقاته التي يشغلها مع هذا المحيط مثل المورث والنقد والسحر والأسطورة والتاريخ والمدنية والحداثة.

ففي (الشعر والموروث) يتم تبني التراث كاملاً كمعبَّرٍ عن شخصيةِ أمةٍ من الأمم ويجري التعامل مع مناطقه المعرّضة للضوء والمخبؤة في الأغوار بطريقة واحدة فهي كلّها نتاج عقلٍ جمعيٍّ جرى تكوينه وتحفيز ثماره في أزمانٍ مختلفة. ولذلك يكون الموروث دافعاً للإبداع والتقدم الى أمام، فقط، عندما يتحول الى مادةٍ خامٍ يقوم الإبداع بجعلها مادةً أوليةً لشعر جديد. ويكون الموروث العربي مادة هذا المبحث حيث نعثر فيه على الجذور اللوغوسية والإيروسية والشعبية للشعر العربي الحديث، ثم يتم نقل الموسيقي والرؤيوي من الموروث الى الشعر. كمثال لكيفية تسرب هذا الموروث الى الشعر الحديث.

أما في (الشعر والنقد) فنعالج بعض أخطاء النقد عندما يعالج الشعر، وأخطاء النقد عندما يكون في دائرة العلم أو في منطقة بين الأدب والعلم في ما يشبه مكان علم الكلام الأدبي. ولكن العودة الى النزعة الذوقية في النقد تنقذه دائماً من آليات العلوم الإنسانية الحديثة التي قد تجعله جامداً آلياً. والنقد الذوقي هو ما نراه مناسباً للشاعر وهو يدخل منطقة النقد لأنه لا يريد أن يتحول الى عالمٍ في حقل العلوم الإنسانية ولذلك يكون النقد الذوقي هو الأقرب الى الشاعر من بين كل أنواع النقد.

أما في (الشعر والسحر) فقد حاولنا من خلال المنهج السيميائي دراسة العلاقة بين الشعر والسحر، ففي المرحلة قبل المنطقية كان السحر والشعر في نظامين مقفلين ومحدودين هما (الطقس واللغة) وبسبب من سقوط السحر في الطقس وتحرر الشعر من اللغة تداعى السحرُ وتناثر في الطقوس الدينية واخترق الشعر تلك العصور في حاضنات الدين والأدب. أما في المرحلة المنطقية فقد قامت الكتابة بحمل الشعر وتخليصه من كارثة الإندثار التي مزقت السحر إذ أن سيادة العلم في المرحلة المنطقية جعل الشعر يتخفى في الهوامش الدينية والأدبية هرباً من المنطق الذي يتفشى في العلوم الصرفة والإنسانية ويحاول تسلق الأدب والفن أيضاً. أما المرحلة بعد المنطقية فيكون الشعر قد تخلّص نهائياً من سطوة المنطق وأصبح حراً مستقلاً وبذلك يكون مناظراً لسيادة السحر في المرحلة قبل المنطقية، وهنا تتضح العلاقة من جديد بين السحر والشعر من خلال دلالة مقفلة ومفتوحة على التوالي. ونصل الى حقيقة أن النص السحري هو نصٌّ جيني والشعر نصٌّ متميز، الأول ظلَّ بسيطاً والثاني أصبح مركباً.

في (الشعر والأسطورة) ناقشنا الفرق بين المركزين الأساسين لهما ففي حين ينتظم الشعر في جوهر (لوغوسي / إيروسي) تنتظم الأسطورة في جوهر مقدس (إلهي) وتحاول الأسطورة تذكر حادثة خارج الزمان والمكان الى مستوى المطلق. الأسطورةُ نصٌّ محكوم بأطار صارم والشعر نصٌّ منفتحٌ على كافة الإحتمالات. ويستمر البحث عن العلاقة بينهما سلباً أو إيجاباً أو توازياً، حتى نصل الى الكيفية التي يجب على الشعر الاستفادة المثلى فيها من الأسطورة.

أما في (الشعر والتاريخ) فيجري الأمرُ وفق آلية أخرى فإذا كانت الأسطورة بنية ثابتة غير كرونولوجية (متواترة) فإن التاريخ هو مسرى كرونولوجي من الأحداث ويسعى الشعرُ لتدمير البنى الصارمة التي أوجدها التفسيرات الميتاتاريخية لمسرى الأحداث التاريخية. إن الشعر مع عفوية التاريخ وضد السجون والقوالب التي تصنعها فلسفة التاريخ وقوانين التاريخ وبحوث التاريخ وبكلمة أخرى (الميتاتاريخ)، فالشعرُ يجري في عروق التاريخ ويبتعد عن الميتاتاريخ، وهكذا يعاود الشعر اتصاله بتاريخ الروح أيضاً ولكن ليس عبر صيغ أفلاطون أو كانت أو هيغل أو برغسون بل عبر الروح السريّ الذي يخترق العالم ويكمن في الدين والأدب والفن والفلسفة والشعر.

أما في بحوث (الشعر والمدنية) و (الشعر والحداثة) و (موت الحداثة) فإننا ندخل في ثلاث مناطق للبحث في قضية الحداثة في ربيعها وخريفها وشتائها، ففي المدنية والشعر نتوصل إلى أن الحداثة هي ناموس المدينة الغربية التي شملت كلّ قطاعات الحياة ومن ضمنها الأدب والشعر وأن هناك فرق بين حداثة الجوهر وحداثة التقنيات المظهرية، ثم نتناول الشعر العربي وفكرة الحداثة والمدنية والأخطاء التي وقع بها، وتعارض بنية الماضي مع مجرى الحداثة ثم ناقشنا النزعات الفلسفية والتكنولوجية المعاصرة المضادة للشعر وبيّنا تهافتها.

أما في بحث (الشعر والحداثة) فقد أكدنا على المفهوم الشمولي للحداثة وعلى إرتباط التكنولوجيا بها وعدم التعارض بين التكنولوجيا والشعر لكننا ركّزنا على نزعة الاستهلاك المعادية لكل تحديث ووجدنا أن الحداثة تحتاج دائماً

الى نزعةٍ كلاسيكية مستعادة بوعي لترصين منجزها. لكن الحداثة في الغرب تحتضر وتموت بسبب آلياتها الشمولية ونزعتها المركزية والكلانية والنخبوية لذلك كان بيان (موت الحداثة) محاولة لتخليص نزعة الحداثة من مهيمنات مؤسسة الحداثة ومركزيتها وأوهامها. إن موت الحداثة هنا لا يعني موت التحديث بل موت المؤسسة الأديولوجية الصارمة للحداثة التي أصبحت غولاً مخيفاً بسبب العنف الذي بدأت تمارسه ضد الشعر والأدب والروح والجمال.

في الفصل الثالث (العقل الشعري الناطق) وهو الشعر في ظهوره من خلال اللغة تحديداً فيجري البحث في إعادة تعريف الشعر على أساس لغوي من خلال التمييز بين اللغة والكلام والخطاب، ثم البحث عن طبيعة اللغة الشعرية وما تحدثهُ في اللغة العادية لنمهد الطريق للحديث عن شعرية النثر والوزن. في (الغامض الجميل) يتم إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجته حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية الحديثة فيتم التوصل الى أن الشعر هو كلام الكلام، ويمتاز هذا الكلام بصفتي الغموض والجمال، ويتم ايجاد تبريرات لغموض وجمال الشعر من خلال غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة، ويجرى التمهيد لقصيدة النثر وللشعر النثري من خلال إثبات أن الشعر هو إلتقاء نثرين أحدهما غامض والآخر جميل ولا ضرورة هنا لشروط أخرى موسيقية أو هندسية، بل لعلّ النص الغامض يشير هنا الى جوهر الشعر وغموضه، والنص الجميل يشير الى الشكل المفتوح لهذا الجوهر. وهو ما يشير بوضوح إلى تراصف جنسين

بذريين في غلاف واحد هما قصيدة النثر والنص المفتوح كتعبير عن جوهر الشعر وفضائه المفتوح.

في (الشعر واللغة) يجري البحث في آليات المغامرة اللغوية في الشعر على مستويات الصرف والبلاغة والأسلوب، والبحث عن لغة الشعر المستحيلة التي تخترق سلطة الواقع وسلطة اللغة والتوقف عند طاقة الشعر التي لا تنتهي ولا تتبدل ولا تستهلك داخل الشكل الشعريّ، ويجري غسل الكلمات وشطفها من الإستعمالات القديمة لجعلها في استعمالات جديدة تنبضُ بالحياة، ثم العودة الى علاقة الشعر بالكلام، وعملية تنشيط اللغة عن طريق الشعر.

في (شعر النثر وشعر الوزن) نصنع نموّاً منطقياً لظهور الشعر من خلال اللغة دون لوازم وعكازات بلاغية ووزنية وقافّية. فالشعر في النثر يظهر في أول براءَته لأنه معنيٌّ بتبديل المعنى ثم تبدأ أغطية البلاغة ثم أغطية الوزن ثم الشكل الهندسي الوزني ثم القافية وهكذا يُثقل الشعر بلوازم تبعده عن حقيقته. والمدهش في الأمر أن هذا التطور المنطقي الموضوعي للشعر يظهر معاكساً للتطور التاريخي للشعر.

في (قصيدة النثر) جرى التأكيد على أنها عودة الى جوهر الشعر وتقدمٌ نحو فضائه في الوقت نفسه، فالاقتصاد اللغوي فيها والكثافة الشعرية والتخلي عن شروط الإيقاع المسبقة جعلها تقتربُ كثيراً من الشكل البدائي لجوهر الشعر ولكن هذا لا يعني تخلفها بل نفضها للقيود الموسيقية والهندسية الصارمة التي قيّدت الشعر وأنهكته والعودة الى براءَته الأولى وقدرته على النفاذ في أعمق

وأبعد وأعقد الأمور بلغة كثيفة وواضحة. ويحاول البحث أن يتقصى الجذور العميقة لقصيدة النثر العراقية فيجدها في الشعر السومري الذي كان يخلو من الوزن والقافية وكان عفوياً بطريقةٍ مدهشة. ثم يحاول البحثُ النظرَ الى قصيدة النثر العراقية الجديدة.

وفي (قصيدة الصورة) يتمّ تناول أحد عناصر الشعر الأساسية وهي الصورة الشعرية باعتبارها الوحدة التي يمكن أن تتألف منها قصيدة قصيرة اسمها (قصيدة الصورة) ويجري تتبع ظاهرة قصيدة الصورة هذه منذ القدم حتى العصر الحديث ثم تدرس الصورة وقصيدة الصورة من خلال المجاز الأسلوبي وتقنيات الأداء في قصائد الصورة التي كتبناها في عام ١٩٩٠.

في الكتاب الثاني (أو الجزء الثاني) من (العقل الشعري) نتناول هذا العقل من خلال التصاقه بالمنجز الشعري الذي حاولنا القيام به لكن هذا لا يعني تنظيراً خاصاً بعقلنا الشعري بل هو انطلاق من المنجز الشعري نحو العقل الشعري (العملي والظاهر والباطن) .

ففي الفصل الرابع (العقل الشعري العملي) حيث الشعر في تحققه وإنجازه ينطلقُ العقل الشعري ليمارس فعاليته الحقيقية عبر النصوص المتحققة مراقباً مرجعياتها النظرية ومنظماً لها بعد أن تكون التجربة الشعرية قد نضجت وانتهت. فالعقل الشعري العملي عقلٌ يحاول أن يصنِّف وينظِّم أشكال ومرجعيات النصوص الشعرية. وإذا كان العقل الشعري الناطق قد بحث في علاقة الشعر مع محيطه فإن العقل الشعري العملي سيقدم الوصف النظري لما

تحقق من الشعر نصوصاً. وقد كانت النصوص التي كتبناها هي الميدان الذي خضنا فيه لأن شرط العقل الشعري هو أن يقوم الشاعر بالتنظير للشعر بعامة وأن تكون نصوصه الشعرية أمثلةً قابلةً للفحص والنظر بخاصة، ففي هذا الفصل قمنا بتناول كلّ ما كتبناه من شعر على مدى ثلاثة عقودٍ تقريباً وصادف ذلك أننا وضعنا أربع مجلدات لأعمالنا الشعرية يتقدم كلّ مجلد مقدمةً نظرية تتناول الإطار العام لمجاميع وقصائد كلَّ مجلد، فالعقل الشعري العملي هنا معبّرٌ عنه بمقدمات تصفُ وتنظِّم وتحلل القصائد والنصوص الشعرية.

ظهر المجلد الأول من الأعمال الشعرية وهو يحتوي أغلب قصائد النثر التي كتبناها في مجلدٍ لست مجموعات شعرية وكانت مقدمته بعنوان (الشعر الشرقي) وهي رؤيا خاصة للشعر الشرقي، كما نراه وكما نتمناه، فهي ليست معنيةً بتقصي وفحص ودراسة الشعر الشرقي القديم وليست معنية بالبحث في تفاصيل تاريخه والتعريف بأهم مراحله وتحولاته ولكنها محاولة للنظر إلى الإمام إنطلاقاً من تراث شرقي سابق، إنها سعيٌ لوصف شعر شرقي جديد حاولت قصائد هذا المجلد الشعري أن تجسده. المحاولة هنا تكمن في إشعال الجذوة الكامنة في الشعر الشرقي القديم وجعلها تتقد وتشعُّ في شعر شرقيٍّ جديد يبتعد عن السجون الشكلية والزخرفية للشعر القديم ويحاول أن يكسر قمقمهُ ليطاول ويتخطى الشعر الغربي المعاصر الذي نرى أن شيخوخته قد حلّت مع نهاية التيارات الحديثة ولم تعد روحه تقوى على الصمود أمام سياط الاستهلاك التقني التي جلدته كثيراً وأنهكته، ثم تتناول المقدمة أنماط وأنواع الشعر الشرقي القديم

والوسيط والحديث (الفولكلوري) وصفاته ومميزاته العامة، وتحاول المقدمة استنطاق النصوص الشعرية في هذا المجلد وإظهار صفاتها ومكوّناتها الشرقية.

في المقدمة الثانية (السحري والإيروسي: كيمياء اللغة والجسد) حاولنا تتبع مجريات الشعر المقدّس والشعر المدنّس من خلال كشف الجوهر الأساس لكليهما فالشعر المقدس ذات جوهر إلهي ديني أما الشعر المدنس فله جوهر جنسي دنيوي، ويجري من جديد تتبع ما نتج من شعر ديني أو دنيوي عبر التاريخ، فقد أنتج تاريخ الدين (التميمة، الترتيلة، الأسطورة، الكتاب المقدس) كأنواع شعرية ذات جوهر إلهي مقدّس، بينما أنتج تاريخ الأدب الدنيوي (الأغنية، الحوارية، الملحمة، القصيدة) كأنواعٍ شعرية ذات جوهر جنسيٍّ مدنّس كمترادفات للأنواع الدينية. وعاشت جميع هذه الأنواع في تداخل وتواشج. ورغم ان (القصيدة) أصبحت هي الشكل المعاصر للشعر وورثت طاقة الشعر الديني والدنيوي.. الاّ أن هناك ما يُغري لفتح فضاء الشعر من جديد وإنعاش الانواع القديمة في سياقات جديدة تتخطى (القصيدة) وهو ما سنفعله لاحقاً في بحثنا (النص المفتوح). وفي علاقة الشعر بالسحر حاولنا إعادة تقسيم الشعر على ضوء تقسيم السحر إلى أنواع ثلاثة وبحثنا في علاقة الشاعر بالساحر، أما في علاقة الشعر والجسد فقد بحثنا في طاقة الإيروس وطاقة الشعر. ثم تناولنا كيمياء السحر والجسد في المجموعات السبع التي يحتويها هذا المجلد.

في المقدمة الثالثة (الشعر الغنوصي) حاولنا بناء نظرية طموحة لما نرى أنه شعر غنوصي (عرفاني) مارسنا كتابته طويلاً في نصٍّ لعله الأطول في كلِّ أعمالنا

ذلك هو (خزائيل) الذي يتكون من اثني عشر كتاباً شعرياً ضمَّها المجلد الثـلث المسبوق بهذه المقدمة النظرية. ورغم أن (خزائيل) ينتمي من حيـــث الإجـــراء والتقنية والشكل الى (النص المفتوح) إلاّ أنه ينتمي من حيث المضمون والمكنـــون والمعالجة الى (الشعر الغنوصي).

بعد أن نعرِّف بالغنوصية وتاريخها نحاول استنطاق النصــــوص الغنوصيـــة الشعرية القديمة الكامنة في نصوص الأساطير وبعض النصوص العربية الإســـلامية الوسيطة، ثم نقوم بترحيل الغنوصية من الأديان والفلسفة نحو الشــــعر ونبـــني الهيكل الغنوصي الشعري الجديد الذي يعيد الاعتبار للجسد ففـــي ميثولوجيـــا الغنوص الشعريّ نرسم دورة الكلمة والغنوص الصاعد ودورة الرموز والغنوص النازل. ثم نأتي على تتبع دورات الغنوص الصاعدة والنازلة.

في المقدمة الرابعة (النص المفتوح: سينوغرافيا الفضاء الشــــعري) يجــري البحث في طبيعة النص المفتوح الذي ينفتح عمودياً نحو المـــاضي وافقيـــاً نحـــو الأنواع الكتابية المجاورة له، أي أن الشعر يتخصب هنا بآليات وطرائق قديمـــة وجديدة تكمن في نصوصٍ غير شعرية، ونخرجُ من البحث في أنماط الشعر القـديم والنص المركّب إلى إمكانية تمثّل النص المفتوح لفضاء الشعر الملحمـــي، وعلـــى مستوى اللغة والخطاب فإن الشعر هو نصٌّ مفتوح بين الكلام والتـــأويل عـــبر سلسلة من تداعيات اللغة والكلام والخطابة والكتابة والنص والقراءة والتـأويل. إن النص المفتوح يمثّل سينوغرافيا الكتابة ويحاول أن يطبع سينوغرافيا الحيـــاة في فضاء مفتوح. ولذلك فهو يستفيد من آليات الفنون ويحفزَ بها انتـــاج أنـــواعٍ

جديدة من النصوص المفتوحة، ونرى أن هذه الأنواع كثيرة جداً لكننا نحاول كشف ما كتبناه من نصوص في هذا المجال ونؤكد على أنواع معينة مثل نصوص (السيرة، اللعبة، المخطوطة، الريبورتاج، الباطن)، ثم تأتي مرحلة التطبيق وتناول النصوص المفتوحة التي يضمها المجلد الرابع.

وبذلك نكون قد تحدثنا عن العقل الشعري العملي إنطلاقاً من تجربة شعرية مكتوبة ونصوص.

في الفصلين الخامس والسادس لجأنا الى تقسيم آخر للعقل الشعري فبعد أن قسّمناه في الفصول السابقة الى ثلاثة عقول هي (الخالص، المحيط، الناطق،) حيث يتدرج العقل الشعري من ماهيته الى محيطه إلى البحث فيه، وبعد أن تقصينا العقل الشعري العملي من خلال النصوص الشعرية لجأنا هنا الى تقسيم آخر يقسم العقل الشعري إلى (ظاهر، باطن) حيث تطفو على سطح العقل الشعري الظاهر أسئلة وعلاقات الشعر والشاعر بينما يزدحم العقل الشعري الباطن بالبروق والشطحات الشعرية.

- ففي الفصل الخامس (العقل الشعري الظاهر) حيث الشعر في خداعه ومكره تتبعنا قطبي الشعر في مترادفات أو متضادات مجتمعة مثل التأسيس والتحريض والشعراء الأضداد وغيرها ثم بحثنا في سؤال الشعر فهل هو الشخص أم الإستعارة أم المخيلة أم المفهوم أم القطيعة أم الأمتداد أم الزمن أم الكيمياء أم الوظيفة أم المجاورة أم الجسد؟ وانتقلنا بعدها الى سؤال الشاعر الداندي البوهيمي وبحره وحدائقه وعقله وتعدده. ونكون بهذه الأسئلة

والمترادفات والأجوبة القلقة قد مررنا على العقل الشعري الظاهر الذي تطفح فيه الشكوك والنزعات، الأدبية والقوالب القديمة.

أما في الفصل السادس والأخير (العقل الشعريّ الباطن) حيث الشعر في مواربته وتخفيه فقد ذهبنا الى الأعماق حيث تتحول الأسئلة إلى أجوبة وتتصالح المتضادات، فبعد أن تتكاثر عيون الشاعر ويبدأ بالتقاط المشاهد الكثيرة يذهب باتجاه البروق والشطحات المعرفية التي تتصل بمياه الشعر ولذلك لا نقرأ الاّ جملاً متوحشةً صادمة غريبة هي باطن العقل الشعري وبعض قواه المكتنزة الوامضة.

وختاماً..

فإننا لا ندّعي بأننا قدّمنا فتحاً كبيراً في مجال نظرية الشعر أو تأسيس العقل الشعري، بل كانت محاولةً منّا للسير في هذا الطريق الصعب، فهي محاولة قد تكون في بعضِ أوجهها ناجحة وقد لا تكون، لكننا على يقين بأن جهوداً أفضل وأكبر ستأتيَ بعدها لتصوَّبَ ما اشتطّ منها ولتفتح مغاور أخرى لم نتمكن من الوصول اليها.

إن ما قدّمناه في هذا الكتاب لم يكتب دفعةً واحدةً أو على ضوء مخطط تأليفيٍّ تمَّ إعداده سلفاً بل هو جهد ما يقرب من ثلاثين عاماً بين (١٩٧٤ — ٢٠٠٤) من البحث والتأليف وكتابة البيانات الشعرية والمقالات الخاصة بالشعر والتي كانت المادة الأساسية الخام لفصول هذا الكتاب وأضيف لها تلك

السجالات والحوارات المهمة التي دخلنا فيها مع الكثير من الشعراء والنقاد والمفكرين طيلة تلك الفترة الزاخرة بالجدل والإبداع. فقد حفزتنا كل تلك الأمور على محاولة تقديم رؤية معينة للشعر وللعقل الشعري.

ولا يسعني إلا أن أقدم الشكر لدائرة الشؤون الثقافية العامة وأخص بالشكر المبدعين في قسم الحاسوب ومنهم الآنسة ندى محمد والآنسة فاطمة جعفر على ما بذلوه من عناية فائقة بتنظيم التنضيد والتصميم الداخلي للكتاب فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

خزعل الماجدي

٢٠٠٤/٣/٥

a _ Khazal @ hotmail. Com

الفــصـل الأول

العقل الشعري الخالص

الوجود الخالص والعدم الخالص هما إذن شيءٌ واحد

هيجل

ميتاجماليا الشعر*

"يمثل تطور الشعر الحديث سلسلة من الموجات، كل جيل وكل ثورة فيها يلقيان بنفسهما في وجه المطلق ثم يتحطمان ويتبددان، دون ان يعطيا على مايبدو — باستثناء بعض الآثار الاساسية التي تشير الى ذروة الموجة — إلاّ ذريعةً لتجديد الثروة الشعرية والخيال، ثم تصعد موجة أخرى من جديد.. من الأصول السرية العميقة.."

هكذا يفتتح ر . م. البيريس أحد فصول كتابه (الاتجاهات الادبية الحديثة). ويبدو أن هذا التحديد يصلح لفحص طبيعة الخطاب الشعري والجمالي الذي حاولت أن تنهض به أجيال الحداثة الشعرية العربية أيضاً، فلقد حاولت هذه الاجيال مجتمعةً أو أفراداً، أن تقوم بمهمة التصعيد الجمالي في محاولة لكتابة نصٍّ شعري يقع في قلب العملية الشعرية ولكنها — وياللأسف — كانت تنتهي دائماً

---

* ميتاجماليا الشعر هو البيان الأول الذي أصدره الشاعر، وقد ألقاه في محاضرة في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق في ٨/٥/١٩٨٥ ورفضت مجلة (الأديب المعاصر) الصادرة عن الإتحاد نشره، فقامت بنشره مجلة المهد الأردنية العدد المزدوج (٩ — ١٠) السنة ٣ عام ١٩٨٦ ص ١٧١ — ١٨٤.

الى ترميمات طفيفة في بنية الشعر العربي الحديث.. بل انها كانت تنتهي للدفاع عن سلفية مقيتة سرعان ما تتلبس الإنجاز الناقص لأجيال الحداثة هذه.

من هذه النقطة سنحاول أن ننطلق.. من حقيقة أن هناك ذروةً لكل فرد أو جيل ينادي بالحداثة.. وأن علينا وعي طبيعة هذه الذروة ونبدأ بعملية التصعيد.. التصعيد الجمالي إلى الأقصى ولابد أننا سنفتح آفاقاً جديدة، يجب أن لا ننتظر هبوطاً آلياً حتمياً بل نعرف أننا نقف على ذروة أفكار ومشاريع نظرية عالية تصلح لأن تفسّر قممَ الموجات الشعرية في تاريخ الشعر المعاصر.. ومن هذه الذروة نحاول أن نعمق إحساسنا الجمالي والفني وأن نذهب لأبعد ما توفره لنا قناعاتنا بطبيعة الشعر وبغاياته ووظيفته ومادته.

أهمية النظرية الشعرية

مازلنا نؤمن، رغم الدعوات الكابحة لهذا الايمان، بأهمية وضرورة النظرية الشعرية والتنظير الشعري للشاعر لأن ذلك يشكّل طرفاً أساسياً في العملية الشعرية ، كتابة ورؤية، وسنلخصَ أهمية هذه المسألة في النقاط الآتية:

١. إن نظرية الشعر توفر سقفاً جمالياً وفلسفياً تتحرك على أساسه آراؤنا في الشعر (مادةً وجوهراً وغايةً) وهي تمنع من الارتباك الذي قد تجره علينا أمزجة نظرية وثقافية غير مترابطة أو متناسقة.

٢. إن على الشاعر أن يطّلع على وجهات النظر التي تتقاطع مع وجهة نظـره الخاصة بالشعر وذلك عن طريق فرزها نظرياً وفلسفياً بحيث يتيـــح ذلـــك تعميق وجهة نظر متناسقة وغير مربكة توفر عليه فهماً دقيقاً نظرياً لتوجهاتـــه الجمالية في الشعر؛ وتضع بينه وبين وجهات النظر الأخرى فضاءً يمكـــن أن يوفر حواراً وجدلاً. إننا ندعو لأن ينتبه الشاعر لوطأة وجهات نظر مختلفة في الشعر عليه، لا لكي يرفضها بل لكي يبلور وجهة نظره، ولكي يقيم حـــواراً دقيقاً لا خلطاً عشوائياً بينه وبين وجهات النظر الأخرى.

٣. إن التنظير في الشعر والذي يقوم على أساس توفر نصوص يستند اليها هـذا التنظير، يجعل الشاعر أكثر بصيرةً بما يكتب، بل وأكثر بصـــيرةً بمســـتقبل نصوصه وطريقة كتابته.

٤. إن في الفكرة التي تقول بأن على الشاعر أن يكتب شعراً فقط، تكريســـاً لمفهوم الفطرة الشعرية الذي يرى في النظرية والثقافة والفلســـفة أمـــوراً تلوث موهبةَ الشاعر وتحرفها وهو مفهوم سلبي يتقاطع كلياً مـــع الفـــهم الجديد لقضية الشعر وموقعه في التراث البشري، كذلك فان هذا الـرأي لا يختلف عن الرأي الذي يرى أن الشعر الحقيقي هو الشعر الذي كتـــب أو أنشد قبل آلاف السنوات باعتباره قد صدر عن فطرة وهذا يشكل عيبـــاً كبيراً في طريقة فهم الشعر.

٥. بشكل عام.. يشكل غياب النظرية لأشكال الإبداع العربي قديماً وحديثـــاً، نقصاً خطيراً يفترض تلافيه.. إذ أن ما يعيب تراثنا وحاضرنا هـــو أننـــا لم

نستطع أن نرقى الى النظرية وبقيت أدواتنا عملية تحاكي الحاجة واللحظة والواقع فقط دون أن تمنحها بعداً فكرياً وفلسفياً

إن النزعة النظرية تؤشر تحكماً عقلياً بمجموعة التجارب والإختبارات العملية والميدانية.. ومن الخطأ الكبير أن نبقى في مياه التجربة سابحين لا نطال ناصية وقفة أعلى وأشمل توفرها الرؤية النظرية بحيث تكون هذه النظرية تمهيداً لنظريات أخرى قابلة للنمو والتغيير وهكذا.

لقد استطاع العقل الغربي، منذ زمن بعيد، أن يختلف عن تراث الأمم الأخرى في نزعته النظرية، التي شكّلت امتيازاً عقلياً ومعرفياً، وظلّ يصعّدها حتى وصل الى لائحة جبارة من النظريات في كل الحقول والقابلة لأن تتغير لمجرد وجود ما يبعث على ضرورة تغييرها. إن النظرية مسك لترهل الظاهرة أو الشيء وهي جوهر عدد لا متناه من التجارب في هذا الجانب او ذاك.

تاريخ الشعر. تاريخ نمو المنطقة الجمالية

تتفق جميع مصادر تاريخ الفن على أن الفن بدأ بمحاولات الانسان محاكاة الطبيعة والتماثل معها.. ومع الوقت كان الفن يحاول الخروجَ على الطبيعة والإضافة عليها.

واذا كان تاريخ الفن القديم حافلاً بمجموعة من الانجازات التي تبدو خارجةً على الطبيعة فان ذلك لم يكن مقصوداً من قبل الانسان الفنان، أي لم يكن هناك قرار عقلي فني يقضي بعدم التقليد. ولكنه كان، بشكل عام، يمثل عدم القدرة الدقيقة على تقليد الطبيعة.

وهكذا بدأ الشعر أيضاً، فلقد كانت الاغاني والتراتيل الشفوية السحرية والأسطورية والدينية محاولةً من الإنسان لوصف حادث استثنائي أو خارق أو محاولةً لدرءِ خطرٍ أو محاولة لإثارة شيءٍ ما.. لقد كانت هناك مبررات عملية تكمن خلفَ قول الشعر وكانت الطبيعة تحرك كل شيء.

ومع الوقت أيضاً.. مع انتقال الحياة من عضويتها الى نطاقها الحضاري كان تراث الفن الذي يحاكي الطبيعة قد اكتنز، وكان ما يقابله من الشعر كذلك. بدأ هذا التراث يتزحزح عن مادته عندما بدأ الإنسان يضيف ولا يحاكي فقط وعندما بدأ يتحكم بالعملية الفنية أو الشعرية.

من هذه النقطة كان الجمال (بمعناه الفني والاصطلاحي) ينمو.. وأصبحت منطقة الجمال في العمل الفني او الشعر تمثل المنجز الإبداعي لا المنجز التقليدي وكان هذا الأمر مدعاةً لإزاحة مستمرة كان يقوم بها الإنسان مع الوقت للمادة التي تكبّل الجمالَ في العمل الفني. إذن فقد رافقت الشعرَ مجموعةٌ من المراحل التي نشأ فيها تابعاً لضرورات عملية جعلت منه لأزمان قريبة أسير أغراضها وتوجهاتها ويمكن أن نلخص هذه المراحل كما يلي:

١ـ الشعر الذي رافق المرحلة السحرية، وهو شعر عملي، كان ملحقاً بالطقس السحري يخدمهُ ويعمل على تجسيد أغراضه التي تحاول خـــرق القـــانون الطبيعي..

٢ـ الشعر الذي رافق المرحلة الميثولوجية.. وهو شعر كثير، جسّـــد أســـاطير الخلق والآلهة والابطال وعمليات الطبيعة الكبرى وغيرها.. وهو أيضاً شـعر تابع للأسطورة وخاضع لحدثها الذي يحرك الصور والأخيلة وان ما يبـــدو على هذا الشعر من خيال جامح ورؤى جمالية هو في الحقيقة الأمـــر فيـــه الكثير من الخداع إذ ان هذا الخيال وتلك الرؤى متأتيـــة مـــن الطبيعـــة الأسطورية للحدث وليس من الشعر.

٣ـ الشعر الذي رافق المرحلة الدينية الشمولية. وهو شعر تـــابع للمنظومـــة الدينية التي تمسك بالعقيدة الدينية فهي تتضح هنا وهناك شعراً ولكنه غـــير مقصود لذاته بل هو في أساسه شعر تعبدي أو طقسيّ أو روحـــي يخـــدم اغراض الفكرة الدينية المحددة.

٤ـ الشعر الذي رافق المرحلة السياسية وهو الشعر الذي نشـــأ في أحضـــان البلاطات والقصور وكان غرضه الرئيـــس توصيـــل غايـــة سياســـية أو أيديولوجية.. فقد كان تابعاً، هو الآخر، لذات أخرى محركة غير الـــذات الشعرية.

٥ـ الشعر الذي رافق المرحلة الفنية.. وهو الشعر الذي نشأ في أعقاب الحركـة الكلاسيكية بعد أن أدرك الشاعر أهمية تدخله الفني في العملية الشـــعرية..

وقد تكون الرومانسية هي البداية الاولى لهذا النمط من الشـــعر ولكــن الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كان بحق هو الخطوة العملاقـة بهــذا الاتجاه (الحداثة)، فإذا ما اقبل القرن العشرون بدت لنا هذه الخطوة بمثابـة رد فعل على ذلك الزيف الذي وقع فيه الشعر اكثر من كونها خطوة جمالية كبرى.

حادثة الفلسفة ـ حادثة الشعر

لقد حصل ذات يوم، من أيام القرن الســادس قبـل الميــلاد، أن شــطر الأيونيون في اليونان القديمة الميثولوجيا الى خرافة ونظر عقلي.. فقد قال طـاليس الملطيّ المتوفي حوالي سنة ٥٤٧ ق. م أن الماء هو أصل كل شيء وتـــرك وراءه كل خرافة مرتبطةٍ بالآلهة والأساطير ترك إله الماء ونظر عقلياً في فكرة الماء.

ولا تنبع أهميةَ هذا الحادث في القول بأن أصل الأشياء هو الماء لأن ذلــك ورد كثيراً في أساطير الخلق العراقية والمصرية القديمة وغيرها ولكـــن الاهميـة تكمن في اثارة سؤال عقلي عن أصلِ الأشياء.. وفي وضع جواب عقلـي يــردُّ الأشياء لأصل واحد، ولذلك فقد أقام اليونان نظاماً عقلياً منفصلاً عن النظــام اللاهوتي أو المثيولوجي في تفسير العالم والوجود ومن هذه النقطــة انفصلـت الفلسفة عن اللاهوت والأساطير.. وكان لهذا الحادث أثره الرهيب على الفكـر الإنساني اذ تسلسل بعد طاليس مفكرون كثيرون نظــروا في فكــرة الوجــود

ونوّعوا عليها وكانوا بذلك يكرسون ذلك الانشقاق على الفكر الميثوبي المليء بالخرافات والأساطير. حتى تكونت الفلسفة بعد ذلك كنظام عقلي عميق على ايدي عملاقي الفلسفة اليونانية (أفلاطون وأرسطو).

إن الشعر — من وجهة نظرنا — يحتاج إلى حادثة من هذا النوع.. يحتاج لأن ينفصل عن كافة الضروب التي نشا فيها ليستقل بذاته كنمط فريد من أنماط التعبير المفتوح عن الانسان ورؤاه العميقة.

معروف أن الأشكال الأدبية المعبّر عنها باللغة تقف بين مستويين هما النثر والشعر ولكننا في النثر نجد فنوناً مثل الخطابة والقصة والرواية والمسرح وغيرها. لذلك لا يمكن وضع الشعر كلون أدبي مرادف لهذه الفنون.. يجب علينا أن نفصل الشعر عن فنون اللغة النثرية أي أن نفصل الشعر عن باقي فنون اللغة، يجب أن نشطر الشعرَ عن الفنون الملحق بها أولاً وأن نشطره عن فنون اللغة الأخرى أعني النثر، ثم نشطره عن المنطقة الجمالية التي أسستها شظايا الجمال الشعرية الآتية من أزمان بعيدة.

إن علينا الآن النظر في جوهرِ الشعر وحده لا في جوهر ما يجاوره. إن الوهم الذي قد يصيبنا ونحن ننظر في جوهر الشعر هو تحويل المادة الشعرية الموجودة عرضاً في فنون التعبير الأخرى على أنها جوهر أصيل في حين تكوّن هذه المادة جوهراً مكتسباً..

إن السحر جوهر علمي مقلوب عرضه الشعر.

وأن الأسطورة جوهر أرواحي عرضه الشعر.

وان الدين جوهر ميتافيزيقي عرضه الشعر.
وان الفلسفة جوهر عقلي عرضه الشعر.
وان السياسية جوهر ايديولوجي عرضه الشعر.

وأن الفن جوهر جمالي عرضه الشعر أيضاً (وسنوضح ذلك فيما بعد) وعلى ذلك فاننا نرى أن هناك جوهراً أخر يأتي الشعر عرضاً عليه، وما يجب أن يكون هو أن يكون الشعر جوهراً قائماً بذاته لا يتبع لجوهر آخر ولا يصبح عارضاً لجوهر آخر..

علينا اقامة الشعر على أصول جوهرية لتأصيله وتجذيره وحذف ما علق به.. يجب تاصيل الشعر باقامة ذاته العميقة.. وأول خطوة من خطوات هذا التأصيل هي النظر اليه كقضية خالصة.. كنمط مستقل لا تابع.

إننا مازلنا ننظر بحسد الى حادثة الفلسفة تلك ونرى أن هناك ما يمكن أن يماثلها في الشعر وكذلك نرى ان ذلك كفيل بأن يطلق الشعر من قمقمه وأن تاريخاً شعرياً مغايراً يكمن في المرحلة اللاحقة لهذا الحادث لو انه حصل بالشكل الذي يجب ان يحصل فيه.

المنطقة الجمالية

لقد كان الكفاح العظيم الذي قام به الشعراء الكبار من أجل تخليص الشعر من المادة غير الشعرية إنجازاً حقيقياً في دفع الشعر نحو جوهره.. فلقد

كان الشعر منذ أبعد بداياته والى وقت قريب تابعاً لضروب أخرى من النشـــاط المعرفي. وحتى انه عندما استقل كفن قائم بذاته ركبته بقايـــا ذلـــك الضـــرب وأسرته حتى أنها قتلت في أحيان كثيرة وثبته الصافية تجاه جوهره.

لقد نشأ الشعر قديماً في رحم أولى هواجس ومخاوف الانسان إزاء الطبيعـــة والكون، ثم تطور بالشكل الذي أتينا على ذكره ولذلك نما الشعر تابعاً. لقـــد كان هامشاً ينمو على متن ولم يكن متناً قائماً بذاته وكان الإنسان يقول أفكـــاره من خلال الشعر إذ لم تكن الغايةُ هي تمثّل فن الشعر بذاته وانما تحويله إلى وسيلة للإفصاح عن رؤى أولية تفسر ظواهر الوجود وبعض مشكلات الحياة.. فمـــن السحر الى الأسطورة إلى الدين الى البلاط حيث صار تابعاً للقضية السياســـية بشقّيها (المتفق مع السلطة او المعارض والهجّاء لها) وكان المستوى الفني لهذيـــن الشقين واحداً لانه كان تابعاً في كلا الحالين لقضية اخرى.

وحتى عندما كان الشاعر خارج الخطاب السياسي فإنهُ كان يتحطم داخـــل قنوات اجتماعية ضيقة مثل المديح والهجاء والرثاء وغير ذلك من الاغـــراض.. ولم يكن قول الشعر لذاته بل لتحصيل هذه الاغراض وظلت منطقـــة الشـــعر الجمالية غائبة ترى بعض نصوصها تلمع هنا وهناك ولكنها كانت غائبة كنظـــام او كبنية مستقلة.

وإبان ثورة الشعر الحديث التي مهدت الحركة الرومانتكية لهـــا في أوربـــا بدأت صورة هذه المنطقة تتضح شيئاً فشيئاً، ثم قاد رعيل من الشعراء البرناسـيين ثم الرمزيين ثم السورياليين حركة الشعر باتجاه هذه المنطقة الجمالية التي بـــدأت

تتضح معالمها . إن الشعر العربي برغم التحول المهم الذي أحدثته حركة الشعر العربي الحديث فأنه مازال ينوء بحمل ثقيل يترسب في قاعه فالغرض هو الذي يحرك القصيدةَ وليس الجمال.. وقد أخذ الغرض لبوساً جديداً في القصيدة العربية المعاصرة،.

إن شعرنا العربي بحاجةٍ دائمة لتنقية نفسه..بل هو بحاجة أيضاً لأن يصَّنف جمالياً.. أي أن يُصار إلى إعادة تصنيفه وتبويبه على أساس جمالي محض كتهيئة أولى لتعميق الخط الجمالي في شعرنا اللاحق.. إن ذلك لا يعني قفزاً على الرؤى الإجتماعية والنفسية والسياسية للواقع بل تخميراً لها ووضعها في شرط الجمال.

الميتاجماليا

إن الفنون، بضمنها فنون اللغة (ماعدا الشعر)، قائمة على أساس جمالي معروف قامت بتوضيح طبيعته المناهج الجمالية التي ضجّت بها تيارات علم الجمال المختلفة.. أما الشعر فلا تنطبقُ مقاسات الجمال المعروفة عليه، وإن طُبقت فلابد أن نمارس قسراً عليها وعلى الشعر معاً. الفنون الاخرى تتدرج مع بعضها بالدرجة ولكن الشعر ينفصل عنها بالنوع، إن للفنون والآداب جوهراً جمالياً أما الشعر فله جوهر أبعد من الجمال، إن له جوهراً ميتاجماليا.

يجب وضع الشعر في المنطقة الميتاجمالية وجعل جوهره خالصاً حتى يتسنى للمخيلةِ البشريةِ أن تقوم ببناء الخطاب الشعريَّ صافياً وأن تذهب به إلى

الأقصى. يجب أن لا تنصرف جهود العبقريات الشعرية إلى الركض في الساحة الجمالية المكتشفة بل أن توفر قوها للقفز في البحر الميتاجمالي الذي لابدّ أن يتّصل بجوهر الشعر. يجب جعل الشعر ولعاً عقلياً ميتاجمالياً يضرب بعيداً في المدهش والمغاير واللامعقول واللاموجود، يجب جعلهُ ضرباً من التجريد العقليّ (لا الذهني) الذي يتغذّى بقصبات خفيّة من الحسّ والواقع والتجربة.

إن ذلك لا يعني جعله ضرباً من ضروب التفلسف.. ولكنه يهدف إلى جعل الشعر ينفصلُ عن النثر نهائياً وأن ينفصل عن ضروب الانشطة المعرفية الأخرى لكي ينهض بجماليته الخاصة به المتجاوزة للمناطق الجمالية التقليدية. إن الوصول إلى الميتاجماليا لا يتم إلا من خلال تحولات عقلية ستكون وسيلتها، حتما، تبدلات لغوية يقوم توليد اللغة باقامتها، ولذلك فان في مثل هذا التكنيك السيميائي في اللغة نتيجة بعيدة الأثر تسهل انتقالنا إلى تلك المناطق الجديدة.

إن إقامة التعارض الحاد، في اللغة، بين النثر والشعر من شأنه أن يعطينا نتائج هامة على مستوى إدراك وظيفة اللغة في الشعر، ولا تتعارض مع هذا عملية توليد الشعر من النثر كما في قصيدة النثر والنص المفتوح.

إن أحد أهم الأمور التي تباعد بين النثر والشعر هو تحرر الشعر من المنطق وتسلسل الأفكار، ومن هنا يجب أن نباعد بين الشعر والنثر وأن نزيد من الهوة بينهما فنزيد من كسر المنطق في الشعر ونزيد من عدم انتظام الأفكار أو إرباكها كليا.. لأن مثل هذه الهوة العميقة ستجعل الشعر شعرا والنثر نثرا وان هذا

سيتحقق بشكل كبير لو أننا خلقنا أعنف التمزقات والإنقسامات العشـوائية في التراكيب التعبيرية اللغوية.

إن مفهوم الإتصال الذي ارتبط باللغةِ باعتبارها أداةً اتصالية بـين النـاس انشّق الشعرُ عليه وبدأ يسعى لخلقِ مفهومٍ معارضٍ له حتى أنه كلمـا أصبـح الاتصال عميقاً وباطنياً ازداد الشعر دقة في اتجاهه نحو جوهره..

لقد ظلت فنون اللغة، ومنها الشعر، محكومةً بكلمتي (أفـهم او لا أفـهم) وكان يجب أن يحل محلها كلمة (جميل وغير جميل) وهكذا ساد تـاريخ شـعريّ محكوم بالفهم والوضوح..

إن مفهوم الأتصال يرتبط بالنثر وينكسر في الشعر.

وإن الشعر شفرةٌ لا يفهمها القارىء ولا الشاعر.

القارىء يصطدم بكلام غريب ولكنه جميل والشاعر يترصّد الرموزَ الكونيةَ العميقةَ دون أن يفهمها ويتحسب إلى أن القارىء قد يتوقع ما يكتبه فيسـلهم في إبعاد المسافة بين وبين القارىء، أي أنه يسعى لتدمير أية منطقة للحوار بينه وبـين القارىء لأن هذا الحوار، أعني الفهم، سيُفسد كتمانية النص وسـرّية دلالتـه. المسافةُ التي بين القارىء والشاعر مسافة تحسس الجمال لا فهمه، ويوم يتطـابقُ توقع القارىء مع منجز الشاعر فان الشعر سيكون عبئاً علـى نفسـه وعلـى الشاعر.

إنه لمن المشرف والعظيم أن يعنى الشعرُ بأثارة أشياء غير موجـودة علـى الإطلاق وأنه ليترفع عن إيصال الأشياء الموجودةِ، ولقد همس فلوبير في إحـدى

رسائله قبل حوالي قرن واحد حين كتب (ما ليس له معنى.. له معنى متفوق على الذي له معنى).

في الشعر تتحول اللغةُ إلى حقل من الشفرات.. إنها تتخذ لنفسها وظيفةً علاماتية خالصةً.. إن هذه الشفرات والرموز تحاول أن تماثل شفرات العقل أو الكون التي تحدثنا عنها.. أي أن اللغة تحاكي رمزية الطبيعة.. أي ان هناك محاكاة للرموز وليس للطبيعةِ ويمكننا أن نقول على ذلك بأن في هذا ضرباً من الكلاسيكية.. ولكنها هذه المرة كلاسيكية الأعماق.. اعني بشكل ادق انها كلاسيكية اركيولوجية.

والآن لنراقب هذين النموين للغة:

١ـ نشأت اللغةُ من الأصوات.. ثم تركَّبت وتحولت الأصواتُ إلى مفردات فجمل فعبارات إلى أن استوت لغةً للتفاهم.. ويمكن أن نوضح ذلك بمثلث تمثل قاعدته اللغة والتراكيب الأسلوبية ورأسه الصوت والإشارة.

٢ـ نشأت الكتابة من اللغة وحاولت أن تدوِّن حصادها الصوتي المركَّب وكانت تختزل اللغةَ في مجموعة من الرموز هي الحروف والمفردات إلى ان ماثلت الكتابةُ اللغةَ فبدأ الشعر والشعر المكتوب على وجه التحديد ينشقّ على خطاب الكتابة البارد وبدأ هو الآخر بالعلو نحو رموزية خاصة يتجه إلى نقطةٍ وهمية إشاراتية رياضية.. وكان وهو يصعد الى هذه النقطة يختزل الكتابة ويخلق له شفرته الخاصة.

أي ان هناك مثلثاً يقف على قاعدة عريضة هي الكتابة ويضـــع رأســه في نقطة إشاراتية عالية تمثل أعلى أشكال الشعر (وهي مفترضة وغير موجودة).

ان في اللغة عمقاً صوتياً بدائياً يقع تحتها وعمقاً إشاراتياً رفيعاً يقع فوقـــها. العمق الأسفل يتضمن موسيقى الطبيعة، والعمق الأعلى يتضمن موسيقى العقـل لأن الانسان هو الذي تدخل فيه حرفياً ونحت بالشكل الذي أراده عقله له.

وهكذا فأن الشعرَ وهويتجه نحو القوة الرياضية الإشاراتية الوهمية الغامضة عن طريق رقيّ اللغة وغسلها الدائم وتوليدها يجعل الشعرَ يدخل في موســـيقى العقل التي ستفتح له أرض الميتاجماليا وانحدار الشعر الى بدائيته الصوتية (كمـــا فعلت الحركة الرمزية) وهو رجوع نحو الموت، وأن هذا التضاد بين موســـيقى العقل وموسيقى الطبيعة في الشعر واللغة هو السرّ العميق للتّضاد بـــين الشـــعر والنثر.. وبين الجمال والميتاجماليا.

ان الشعر القبلجماليّ يتّخذ من المعنى في اللغة مركزاً له ولذلك فأنه كـــان ينسجُ اللغةَ على أساس المعنى الذي توفره، وفي الشعر الجمالي تحوّل المركـــز إلى الدلالة فانشغل الشعر يدل على الشيء ولا يشرح معناه. أما الشعر الميتاجمـــالي فهو الذي ينقل مركز إهتمامه إلى الاشارة أو الشفرة أو العلامة فهو لا يعـني ولا يدلُّ بل يرتب شفرات الحقول الكونية والعقلية بالنُظم التي يراها.

إن هذه الانقلابات المتتالية، في المركز الذي يتمحور عليه الشـــعر، تعـنى بالضرورة تبدل وظيفة الشعر واتجاهه.. أي أن تبدّل وظيفة الشـــعر لابـــد ان تتضمن تبدلاً في طبيعة الشعر ومكوناته.

الشعر والعلم

الميتاجماليا تهرب دائماً إلى مابعد الطريق المسدود للجمال.. إنها النقطة المظلمة بعد أن يتعب الضوء لذلك فأن وجودها سيبقى احتمالاً أبدياً لان هذا الكون في أقاصيه البعيدة والقريبة المحصور بين المجرات الكبرى والذرات الدقيقة في المادة سيبقى غير مكتشف وبعيداً عن التحديد النهائي ويشوبه الغموضُ والشكّ والاحتمال، فاذا ما افترضنا هذه الصفات تابعة للبنية الفيزيقية للكون فانها تنطبق تماماً على البنية الفنية التي توازيها والتي أسميناها الميتاجمالية لما يوجد بين البنيتين من تناغم وترادف ونسبية.

إن فيزيقيا المجرة مثلاً تنطوي على غموضٍ ونوعٍ من التجريد واللا تحديد (الفراغات والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها) كما أن فيزيفيا الذرة تنطوي هي الأخرى على غموض ولبس وتقسيم غير محدد بشكل نهائي. وبينهما (المجرة والذرة) يقف هذا الحشد اللامتناهي من الاشياء والحيوات يلفّ عليه غموضٌ أزلي وتعصفُ به أسرار محكمة لا سبيل الى كشفها بالكامل مهما تقدم العلم.

إن الاحداث والمشاهدات التي يمر بها الإنسان كل يوم كثيرة جدا يتعذر إحصاؤها وهي إذ تنتظم في أغلب الأحيان برباط منطقي خارج الانسان.. فانها تنطبع في وعي الإنسان على شكل ذاكرة منتظمة أيضا.. ولذلك تكون الذاكرة استعادة لمنطق مرئي أي لنظام مرئي أو حادث.. لكن المخيلة ليست كذلك..

المخيلةُ خزينٌ مربكٌ من الصور والاحداث لا يربطها منطقٌ أو نظام، إنها وحدات صغيرةٌ مكوّمةٌ بلا نظام.. وإن عددها لا متناه.. لذلك فإن عملية التخييل لا تكون استعادةً لشيء بل هي افتراض بنىً أو أنظمة من هذه الوحدات.

إن المخيلة تبتكر ولا تستعيد، تبتكرُ أنظمةً جديدةً وإنها لتسقط في فخ الذاكرة إن هي توهمت بأنها ابتكرت صوراً أو أنظمة جديدة موجودة في طبقات الأنظمة التابعة للذاكرة.

إن الحياة أو المعرفة التي توفر مادةً خاماً للمخيلة تتفكك داخل المخيلة لتقوم بفرض أنظمةٍ وصور جديدةٍ على وحدات أولية تشكل خزين المخيلة وخامتها.

باختصار إن الذاكرة تستعيد والمخيلة تخلق فإن التبس الأمر فاننا سنخون الواقع من خلال ذاكرةٍ ملفقة وسنخون الشعر من خلال مخيلةٍ كاذبة تلبست لبوسَ الذاكرة.

اللغة والإشارة

يبدو أن مصطلح (تفجير اللغة) قد أُسيء فهمه وكانت هذه الإساءة مقصودةً فهو عند الكثيرين مرادف لتمزيق اللغة وقد يوحي أيضاً بكسر

قواعدها وتفتيتها لذلك يبدو مشروعاً تخريبياً.. في حين لم يكلف أحد نفسه الاقتراب من الفهم الصحيح لهذا الاصطلاح..

والحقيقة ان تفجير اللغة يعني توليد اللغة وتجديدها.. وهو مشروع مستقبليّ في جوهره لكي لا تقع المستويات البلاغية للتعبير اللغوي في ثبات وسكون بل لكي تتغير فنثري اللغة. إن توليد اللغة يتضمن تدخلاً مقصوداً من الشاعر لتجديد اللغة أو بعث لغة جديدة.. وإن عملية الانتظار المملّ لعقود وقرونٍ لكي تتحول اللغة الى مستويات تعبيرية جديدة مسألة لا يحتملها أيّ شاعر متحمس ومغاير..

اللغة تتفجر أو تتولد مع الوقت ولكنّ تدخّل المبدع في هذا التفجير والتوليد هو المسألة التي تقع في صُلب اهتمام الشاعر إزاء اللغة الشعرية، إن الأسس التي يقوم عليها هذا التوليد تتم من خلال التغييرات في التركيب الصرفي والاسلوبي.

يتصرف الشاعر كالكيميائي الذي لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات في العناصر والمركبات التي تحت يده، لا غاية له سوى حصر هذه الاحتمالات الكبيرة في سجلّه وتمتعه بتوليد مستويات جديدة من التفاعلات المعقدة بين المواد والتراكيب المتولدة.

وبذلك سيساعد الشاعر على بث الطابع الخلقي والتوليدي في اللغة.

إن امتلاك أسرار اللغة الشعرية يستوجب عملاً جريئاً في تغيير جوهر العلاقات اللغوية السائدة وان ذلك ليقابل محاولتنا للحصول على معادن جديدة

من معدن قديم وتفترض منا جرأة في محاولة تغيير جوهر المعدن للحصول على التغيير المطلوب.

المخيلة

إن المخيلة التي صنعها الشعر ليست مخيلة الانسان الكاملة فلقد فقدت هذه المخيلة وهي تنتقل الى حيزّ التنفيذ امكانياتها المطلقة التي تعيش فيها وهكذا أصبحت مختنقة بفعل السلك الذي يوصل بين ينابيعها والشكل الذي تستقر عليه.. إنها وهي تمر بهذا السلك تفقد أعظم شحناتها وأن هذا السلك سيكون بمثابة الاتصال الارضيّ الذي يعمل على تسريب الشحنة الكهربائية من المصدر الى الأرض تماماً كما نفعل عندما نريد تفريغ الشحنة الكهربائية مختبرياً.

ــ اذن يجب قص هذا السلك حتى لا تتسرب الشحنة.

ــ ولكن الورقة ستبقى بيضاء!

ــ نعم بيضاء.. مليئة بالكلمات ولكنها بيضاء..

ــ ولكن كيف يحصل ذلك.. ألم نقل بأن الاتصال انقطع بين العقل (نبع المخيلة) والورقة؟

ــ نعم.

ــ إذن كيف توجد هذه الكلمات؟

ـ موجودة ولكن الاتصال منقطع ولذلك فان وجودها لا يعني شـــيئاً أو وجودها بلا اتصال يمثل قصّ السلك.

إن تحقيق فكرة عدم التوصيل او اللااتصال سينقذُ المخيلة البشـــرية مـــن الموت.. يجب جعلها تتحدث دون أن تكون غايتها الاتصال.. يجب أن لا تطـــأ الأرض لكي تبقى شحنتها مكهربة.

إن الطراز الفريد من التخييل هو فتح المخيلـــة الى أقصاهـــا والإلتصـــاق بالجوهر الكوني وجعل هذه المخيلة تتلقف أعنف الاشـــتباكات الـــتي يتيحـــها احتمال واحد من احتمالات الرؤية. ولذلك فان عليها أن تلعب دوراً جديـــداً فهي، إذ تقع، وهي تنجز المادةَ الجماليةَ ضمنَ حدود الفـــن الجميـــل المـــزوّق المصنوع بمهارةِ التضاد مع الطبيعة فهي تقع في محاكاة أخرى، محاكـــاة الأنمـــاط الجمالية.

وإن علينا أن نثبّت هذه الحقيقة من أجل اختراقها لأنها ستكون واحدةً مـــن النقاط التي ستعين رحيلنا إلى البعيد. ولذلك فأن الدور الصحيح الذي يجـــب أن تلعبه المخيلة هو تدفق الصور المشتبكة من أجل عملية تطهير قصوى لأنقـــاض داخلية لا حدود لها..

إن ارستقراطية المخيلة البشرية التي كانت بها سُنن ومراسيم القصر العقلـــيّ يجب أن تنتهي لتبدأ فتوةٌ نزقةٌ يحركها عمقٌ مطلق وخفيّ. إننا لو انتزعنا المخيلـــةَ من رفيف أجنحتها المحدود في العلو فإننا سنساهم في نقل الفكرةِ أو الصورة مـــن

مستوى واحد إلى مائة ومن مائة الى الف ومن الف الى آلاف وبذلك سنطرق الاحتمالات اللامتناهية لجملة بسيطة.

سأفترض أن كلاً من العقل أو الكون قائم على اساسين احدهما مضاء معروف والآخر مجهول معتم لكن المؤكد هو أن الجزء المضاء في كل منهما لا يشكل إلاّ نسبةً ضئيلةً جداً. الشعر لا يعلّق أهمية استثنائية لا على الأجزاء المكتشفة والمعلومة من العقل او الكون فلقد اصبحت هذه الأجزاء من حصة العلم بل إن المناطق المجهولة والغامضة والتي يستعصي على العلم، حالياً، الدخول فيها أو معرفتها، هذه المناطق هي مادة الشعر وهي أرضه الميتاجمالية.

إننا ولكي نحترم مستقبلَ العقل البشري يجب أن نعرف بأن المجهول والغامض منطقة ليست مهملة أو خارجة عن تصور الانسان بل ان الشعر لينتفض فيها ويندفع بقوة في ظلام شفراتها وعتمة غيومها..

العلم يدخل المجهول عتبةً عتبةً والشعرُ يحومُ حوله محاولاً جسَّ طبيعته ككل ولذلك فأن دخول الشعر في هذه الغابة المجهولة السوداء يعني دون شك جساً للعوالم الخفية. ليس الشعر استحضاراً لأخيلة علوية نائية (على الطريقة الرومانسية) وليست تذكّراً لماضي النفس التي عاشت عوالم سابقة (على الطريقة الأفلاطونية) بل هو قراءة لرموز لا متناهية يتفتح فيها كل رمز على كل الاحتمالات، إنه تلقى رسالة غير منظمة عن طبيعة الكون أو العقل وعن حركتها غير المدركة وهو على ذلك دخول لأعشاش النفس ومحاورة مع كائناتها

غير المرئية، أي الدخول في تربة ما تحت العقل الخارجي وجسّ عـــروق هـــذه التربة.. جسّ مادهّا الغامضة والتعرف على ما يمكن ان تحمله تلك الاعماق..

لا نعني هنا منطقة اللاوعي التي أشار إليها فرويد، ولا نميز بـــين منطقتـــين واحدة اسمها الوعي وأخرى إسمها اللاوعي وأفترض أنهما منطقة واحـــدة فيـــها مناطق غير مكتشفة، نرى بأن على الشعر أن يحرث هذه المناطق غير المكتشـــفة أو يحوم حولها. السرياليون هم أول الشعراء الذين حاولوا الدخـــول إلى هـــذه الغابة.. فقد أطلق الشاعر السريالي ضوءاً من مصباحه وبدأ يكشف ما يقع تحت هذا الضوء.. ولكن هل اكتشفت الغابة كلها؟

أبدا.. بل إن أحداً لم يتجرأ منذ ذلك الحين لإعادة الكرَّة بجسارةٍ وحمـــاس، إننا يجب أن نطلقَ أضويةً أخرى لاكتشاف درب أخرى..

لا يعني ذلك السير على هدى السرياليين بل كشف الأرض الأخرى التي لم تطأها أقدامهم.. ربما نكون على بعد أمتار منـــــهم وربمـــا علـــى بعـــد آلاف الكيلومترات ولكنا سنكون معهم في الغابة..

ولكن كيف يتم ذلك؟

بإسقاط الجمالية التقليدية باعتبارها رديفاً للجزء الطافي من جبل الحقيقـــة الثلجي والولوج إلى مابعد العتبة.. إلى هاويةٍ فريدة ومعقّدة.. إلى الغابة الســوداء التي هي كل العالم الخفي والذي نلمسه هنا أو هناك في حياتنا اليومية ليهرب من تحت أبصارنا بسرعة كبيرة.

إن حرث هذه الارض الميتاجمالية بضوءٍ خافت سوف يصدم سكينَ محراثنا بين حين وآخر بماسات المطلق وأحجاره الملقاة من أزل لا حدَّ له.

إن في العالم المادي جزءاً غير مكتشف يشغلُ أحياناً منطقةً من مناطق العالم المثالي.. ولكن الشعر وهو يرى في العالم المادي كلا متصلاً بجزئيه المعلوم والمجهول وفي العالم المثالي كلاً متصلاً أيضاً فأنه يبطل عن أن يكون تعبيراً فنياً عن العالم المثالي أو المادي ليتحول الى نقطة التحامهما، ويفضح تفككهما النظري.. لذلك فالشعر يكون، عادةً، القلب النابضَ للعالم المادي وللعالم المثالي، بل هو بشكل أدق تطابقهما تماماً.

إن البحث في الميتاجماليا يستوجب منا بحثاً خاصاً في بعض الأمور التي أرى أنها ستوضح طبيعتها وهي (العقل والكون، المخيلة، اللغة والاشارة).

قطبا العقل والكون

ان الميتاجماليا تستوجب منا أن نفكك أقصى مساحات الدماغ والعقل البشريّ، تلك المساحات الغامضة والمعتمة التي كانت سبباً في إنعاش المنظومات الميتافيزيقية والدينية والفنية. سيترتب علينا هذه المرة ان ندخل الى أرضها السوداء.. لا أن نشم روائح حرائقها من بعيد أو أن نرى صفَّ أشجار غابتها الخارجية.. إن علينا أن نقشّر أشجارها واحدةً بعد الأخرى لأن هذا الدخول العميق إلى الأسفل سيجعلنا باتجاه أدق نحو الأعلى وأعني بالأعلى (الكون).

سنكون أمام مهمة خارقةٍ وهي محاولة قراءة لغة الكون أو قراءة سيمانطيقا قلب الكون بهدوءٍ وعلى دفعاتٍ متتالية.. فالكون مرتّب بلغةٍ رمزيةٍ عجيبةٍ ووجودنا يفرض علينا فكَّ الجزءِ الأعظم من هذه الرموز لوضع الترتيبات الصحيحة للوعي البشري أولاً ثم للمخيلة.

لقد أحدث ميشيل فوكو ثورة في المعرفة الغربية عندما حاول بسلسلة من كشوفاته عن المكبوت الغربي شملت الجنون والطب العيادي والجنس والتي تقوم على أساس قلب العقل التقليدي وإظهار المنطقة الأخرى من العقل، المنطقة المهملة والمنحرفة والمحرمة في العرف العام، إظهار منطقة الجنون لا على أنها معاكسة لمنطقة العقل بل هي تتمة لهما، يقول فرانسوا دوس ((كان أول موضوع تأريخي حظي باهتمام فوكو هو هذا الموضوع الذي يقيم تضاداً جذرياً بين العقل والجنون والذي راح يدمج الجنون داخل هذا العقل كتعبير عن وجهه الآخر او كصورة مقلقة تضع العقل على محك الشك والنقد)).

لن ابتعد عن قصد فوكو كثيراً اذا قلت بأن علينا أن ندخل في ظلام العقل حاملين معنا مشعلاً خافتاً نجسُّ أرضه الحرام.. وسيكون علينا آنذاك خرق سرية أفكارنا والذهاب إلى أقصى هذه اللعبة وسيكون عملنا تنويرياً ومضافاً الى صفحةِ العقل المكشوفة، وسواء كان الجنون أم المخيلة التماعات المطلق في عقولنا فان علينا أن نخرق ظلام غابته بدوريات من هذا النوع.

إن فعلنا هذا سيجعلنا نبتعدُ عن المشاغل الجمالية التقليدية لندخل في جمالية خارقة هي جمالية الأقصى حيث سننشغل بجمالية مساحةٍ كونية ـ عقلية لا

متناهية فندخلُ إلى الأرض الغريبة.. إلى أعنف اشتباك لامتناهٍ من الصور والمجانسات الغريبة.. سنقفز الى العتمة وسيكون أمامنا حشد رهيب سنبوح او سنسمي كل شيء فيها لكي نتسلق إلى الابعد وستكون أرضنا البكر هذه هي الميتاجماليا..

تفترض الميتاجماليا أن الكون حشد من الاسرار التي سيكون على الشاعر مهمة ملامستها.. إذ ان الشفرات التي تغطي جسدَ الكون هي بمثابة قوانين مبهمة أو تكوينات غامضة محكمة البناء من الداخل ولكنها تبدو مدلهمةً مثل حقل ألغام.. وسيكون على الشاعر مهمة اكتشاف هذه التكوينات، إنه من خلال النصّ الميتاجمالي سيذهب لا إلى الأشياء بل إلى مؤسساتها الرمزية وسيكون عليه أن يخوض بأعلى بصيرة مهمة كشف هذه الارض الملغومة.

إن كل هذه البنية الفيزيقية للوجود تقابلها بنية جمالية دفعها الإنسان لكي يوازن بها نفسه أمام حصار الأسئلة الرهيب هذا، إن بنية الفن تقابل بنية الوجود كاملاً فلذلك يجب أن تتمثله مجهولاً ومعلوماً فان سقطت بنية الفن في جمالية تقابل المعلوم والمكتشف من أسرار هذا الكون سقطت هذة البنية في شرك الواقع وظلت أسيرة ما تقع عليه أبصارنا ولكنها لو استطاعت أن تعبر عن ما يرى،من كل هذا الاحساس الغامض والثقيل بالوجود فأنها لابد أن تذهب ألى أبعد من ذلك.. وعند ذاك فقط تكون قادرة على التوازن..

الميتاجماليا تحاصر المنطقة غير المكتشفة..فكلما كُشف عنصر من عناصر هذه المنطقة ترك ظله في بنية الجمال التقليدية،كذلك فأنها تشك في كمال

الحقائق الجمالية وتعتبر الغموض أفضل من النقص..لأن الغموض مدهشٌ والحقيقة ناقصة وساكنة.

وهكذا تبدو لنا المنطقة الميتاجمالية غير ملفقة بل ان التلفيق الاكبر يتم في عقولنا وهي تفسر بأحادية قاسية وبنقص مفضوح.

ان العلم يحاول أن يثبت المجهول والغامض في قانون أو معادلة أما الشعر فأنه يسعى لجس كل مادة المجهول ولا يثبتها بل يترك حركتنا فيها حرة مثيرة للقلق الذي يعادل في قوته أمر اكتشافنا لكل قوانين المجهول.

ان العلم والادب والثقافة والمعرفة بعامة هي فنون الجزء المكتشف من الحقيقة والشعر فن (الجزء غير المكتشف) ولذلك فأن جماليته التي تقابل جمالية الآداب الأخرى تتعدى أيضا منطقة هذه الآداب الجمالية وتذهب بعدها بحكم محركها.

إن التعامل مع المجهول يستوجب اعتقادا يشير بأنه حقل كبير من الشفرات السرية التي تشبه طرازا عاليا من مادة الرياضيات الرمزية.. فإذا ما عرفنا أن هذا الحقل بتركيبه الشفراتي المعقد هذا هو الذي يساهم مساهمة باسلة في صنع مصائرنا فعند ذاك ستكون الميتاجماليا جديرة بأن تخيم على هذا الحقل وتمثله فنيا.

إن هذا الحقل الذي يتجه له الشعر وتقود إليه إشارات سايكولوجية عالية وبراسايكولوجية وضعتها أقدار غامضة.. هذه الاشارات لا تؤدي إلى جزء الحقيقة الصلد المفروز بقوانينه ومناطقه بل إنه ليؤدي إلى ذلك الجزء النيء الرجراج المعتم.. وعلى الشاعر أن يعتبر هذه الاشارات علامات نبوءة وأسرار

قذفها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة للكشف المتّصل والمنظمّ يبحث في جوهر كل ما يحصل.

ليس هناك حدٌّ قاطع.. يفصل بين جزء الوجود المكتشف وجزئه المجهول بل هما مختلطين تمتد بينهما ملايين المجسات والأسلاك ومهمة الميتاجماليا في أن تعبِّر عن القشرة تحت الجمالية التي تبدو الأشياء فيها أكثر سديمية وأكثر اختلاطاً.

الميتاجماليا تعتبر الحقلين حقلاً واحداً ولذلك فأنها تعيد مجهولية المكتشف باعتباره خاضعاً لقانون كليّ أكبر غير مكتشف وأن الإعتقاد باكتشاف أي شيء هو ضرب من الوهم إن أُخذ على أساس شموليته، وتضرب في اكتشافات مقترحة للمجهول قابلة للنقض.. وهذا ما فعله مثلاً أنشتاين مع قوانين نيوتن وما فعله علماء المرآة مع قوانين أنشتاين وما سيفعله المستقبل مع قوانين انشتاين وعلماء المرآة.. وهكذا فأن هذا التعارض الظاهري بين الشعر والعلم مردّه الى تجزيء الإنجاز العلمي ولكننا لو وضعنا الكشوفات الإنسانية في مختلف الحقول في خطاب علمي واحد فأننا سنكون على حافة امتلاك قوة واحدة تجمع الجهد الانساني كلّه وسيكون هناك ما يشبه العلم الواحد الذي وضع الانسان فيه كل كشوفاته عند ذاك فقط سيتخلى الإنسان عن أية دوغما عقلية أو علمية أو أجتماعية وسيرمي نفسه كليّاً في منطقة أعلى وسيكتشف أن تلك المنطقة ما هي الاّ نفس المنطقة التي كان طائر الشعر يحاول نبش ترابها كلما استطاع ذلك.

ألم تكن الفلسفة (وهي العلم الأول) تحاول أن ترى الوجود عقلياً فلمـــاذا غرق نصف تأريخ الفلسفة في البحر الميتافيزيقي؟. والآن علينا أن نتساءل مـــن أين أتت هذه النزعة..؟ وتقول أنها لبوس الشعر على الفلسفة العقليـــة الـــتي كانت تشطح شعرياً فيتولد عن ذلك السيل الميتافيزيقي من الافكار.. ألم يكـــن الأجدر بالعباقرة أن يوفروا هذا الجهد للشعر (ليس من خلال تكوين ما يســـمى بالشعر الميتافيزيقي) في ان يوضع البث الميتافيزيقي تحت رحمة المخيلة الشـــعرية، لذلك يمكن القول بأن الميتافيزيقيا في الفلسفة كانت ضرباً من الشـــعر.. لقـــد كانت شعراً في الفلسفة.

والآن لابد من كشف الدافع الشعري الذي كان وراء المنظومة الميتافيزيقيـة التي أُريد بها قسراً تفسير مصائرنا وأحوالنا وهي التي كانت تتم تحـــت رعايـــة الفكر وحده وفضح منظومته الفكرية أو تسليط الضوء على رجلـــها العرجـــاء كونها أبعدت المسافة بين منطقتي الطبيعة والفكر وتعاملت مع الأخير على أساس منبعيته والصدور عنه واعتباره مصدر الحقيقة الاول.

وهكذا نرى بأن الشاعر ليس العالم وحده أو الريـــاضي أو الفيزيـــائي او الكوزمولوجي أو البايولوجي أو الكيميائي وليـــس الألســـني أو الفيلســـوف وغيرهم بل هو جميع هؤلاء.. ولكن في منطقة أعلى من مناطقهم جميعـــاً. يقفـــز الشاعر على كلِّ كشفٍ ليربط نفسه بسرٍّ جديد فهو الوحيد الذي ستبقى معـــه الأمانة كاملةً لانها تتشظى عند العلماء والفلاسفة والأدباء، أما الشـــاعر فانـــه يجمع أوصالها ويطلع بها إلى أعلى هذه الأمانة..

هي أمانة التحدي.. تحدي كلّ شيء، والعيش، كما للابد، في توتر وإضاءة دائميتين.. لذلك فهو يستطيع أن يمارس مرانا متصلاً لابقاء نفسه جوهرةً مشعة وهذه أسمى غايات الوجود الأنساني.

لم يكتشف الإنسان في الماضي جوهر الشعر ليكتبَ على ضوء هذا الفهم الشعر بل كان يصرخ أو يتألم أو يفسّر أو يرى فيخرج الشعر عرضاً.

أما الانسان المعاصر فقد عرف الشعر كفن قائم بذاته وكجوهر منفصل لا عرض ولذلك فان تأريخاً شعرياً مغايراً سيكتب بأزاء التاريخ الشعري القديم..

إن حقيقة الشعر تكمن في الحاضر (والأصح في المستقبل) وليس في الماضي. ولذلك يجب قلب تاريخ الشعر على ضوء هذا الفهم وعلينا ونحن نعيد النظر بتاريخ الشعر أن لا نرمم أو نبّرر تحت حجة العصر أو المرحلة التاريخية بل أن نكون جريئين تماماً في إسقاط ما سّببته تلك العصور من أذىً للشعرِ ولحقيقته.

إن الشعرَ موجودٌ بوفرةٍ هائلةٍ في المستقبل وأقل من ذلك في الحاضر ويتضائل كلما نزحنا نحو الماضي، وأن الشاعر الحديث وأجيال الحداثة بشكل عام كانت تبدأ بالمطلق وتنتهي بالأغاني كما يقول البيريس، فاذا كان في نيتنا أن نغاير هذه الحقيقة المؤلمة وهذا القدر المسلط على حياتنا فإن علينا أن نقلب هذه المقولة فنبدأ بالأغاني وننتهي بالمطلق.

جوهر الشعر*

آن الآوان لأن نقلب المعادلة كلياً وأن نقول بأن الشعر لا ينطلق من أيّ شرط ولا ينمو تحت أي شرط بل انه يختار تماماً المنطقة غير المشروطة ويجلّي طبقاها بسلسلة من الاحتمالات الخاضعة للصدفة الخلاقة أو لما يشبه ذلك.

إن تحييد التاريخ والانطلاق من فرض جديد أمر في غاية الأهمية يناسب نية كهذه ويساهم في تعميق معرفتنا بالشعر وإلا وقع ظلُّ الماضي علينا وشوش إمكانية رؤية (المنطقة غير المشروطة) هذه وسيكون عملنا هذا مشابهاً من حيث الأطار لما فعله البنيويون يوم درسوا البنية خارج تاريخها وخرجوا بنتائج مذهلة في شتى المجالات.

الشعر اليوم يبدأ من هنا.. أي من افتراضنا نحن له لامن إسقاط ظلال الماضي عليه أو الإستئناس بموجات السالفين (نصاً ورؤية) لابد في الأقل من تحييد الماضي.. لابد من بداية تشبه بداية (كانظ) في الفلسفة يوم بدأ من فراغ فلسفي وأقفل الباب الذي كانت تأتي منه رياح الفلسفة اليونانية والوسيطة

* هو البيان الشعري الثاني للشاعر وقد نشر في جريدة القادسية بقسمين الأول في ١٩٨٦/٧/٣ والثاني في ١٩٨٦/٧/٢٤ كما نشر في جريدة (أنوال) المغربية كاملا في ١٩٨٦/١٠/٢٣. وقد ألقى الشاعر هذا البيان في محاضرة في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق يوم ١٩٨٧/٥/٢٧.

والأوربية عموماً وبدأ يناقش البديهيات، لقد انطلق من أول السطر. وسار على هدي عقله حتى ابتكر مساراً جديداً للفلسفة لم تألفه من قبل.. وكان بأبي صرح الفلسفة الحديثة بلا منازع.

لنناقش الشعر دون قبليةٍ ودون بديهيات.. ولنعمل على وضعه في حقيقته وفي حقيقة الفكر أو العمل.

وقبل أن نشرع في هذا لابد أن نسأل: هل يمكن لرؤية نظرية مثل هذه تحقيق مثل هذه النوايا؟ وأقول كلا، ولكنها ستقوم، على الاقل، في منطقة الهامش التحريضي الذي يحاول ذلك.. يفترض ويسعى لأن يؤسس.

ولنبدأ قبل أي شيء بـ(جوهر الشعر)، لنسأل سؤالاً أولياً.. ماهو الشعر؟ ماهي حقيقته؟ ولنحذف من سؤالنا ضمناً جملة (ماهو تاريخ الشعر؟).

الجوهر فلسفياً

النص الشعري لا يحتاج الفلسفةَ بالمعنى المعطى ولكن رؤيةَ الشعر ونظريته تحتاجان اليها وخصوصاً في مراحل التأسيس النظري الشعري التي هي الأجدد قياساً إلى ظهور النص الشعري.

(الجوهر) في الفلسفة اليونانية وفي رأي أرسطو على وجه التحديد هو موضوع الفلسفة الاولى وهو أحق المقولات باسم الوجود وقد أقام ارسطو تمايزاً بين الجوهر والعرض، بنفس الطريقة التي أقام بها ذات التمايز بين الهيولى والصورة بل انه اعتبر مقولة الهيولى والصورة هي مقولة من مقولات الجوهر

والعرض وبالجوهر استطاع ارسطو أن يرد بقوة على افلاطون وعلـــى هيكلـــه المثالي الذي يعتمد الترابط الإطاري من الاعلى إلى الأسفل ولا يعتمد تثبيـــت الوجود في مراكز أو بؤر أو جواهر كما فعل ذلك أرسطو وكان علـــى هـــذا الاساس نظام افلاطون تراتيباً أمام نظام ارسطو فقد كان يتجمع في مراكـــز أو بؤر أو جواهر كما فعل أرسطو وكان على هذا الأساس نظام أفلاطون تراتبيـــاً أمام نظام أرسطو فقد كان يتجمع في مراكز أو مراكز، النظام الافلاطوني نظـــام المستقيم والنظام الارسطي نظام الدائرة والمركز.

وكان الجوهر عند ارسطو ثابتاً لا يتبدل اما تجلياته في الصورة فمتنوعـــة لا نهائية ولذلك فان الاشتغال في الجوهر ومحاولة التقاطـــه مهمـــة أصعـــب مـــن الاشتغال غير المجدي في الصور اللامتناهية المبددة.

ورغم تطور ونمو وجهات نظر أنضج وأعلى من وجهة نظـــر ارســـطو في العصور اللاحقة خصوصاً عند (ليبنتز) في النظر الى (المونادا) على انها جوهـــر الوجود، لكن الحقيقة التي قال بها ارسطو في خطوطها العامة مازالت هي اســـس فكرة الجوهر.

الجوهر شعرياً

سأفترض أن هناك جوهراً للشعر يتطابق مع جوهـــر الوجـــود وتشـــكل أعراضه ما نكتبه من نصوص (شعرية أو روائية أو تاريخية أو...). إن النصـــوص ــ الأعراض لا حصر لها ولكن جوهر الشعر واحد لا يرى وقد تتظافر قـــوى

بعض النصوص للإمساك بشيء من هذا الجوهر إلاّ إن ذلك لا يشكل إلاّ برهةً من بريقٍ هارب..

الشعر هو جوهر الوجود نفسه.. هو الهيولى التي نراها متيبسة في صورة الحائط والقفل والخشب واللحم.. أعني النصوص.

والآن لنحاول أن ندير اتجاه الحوار حول الشعر من منطقةٍ الى منطقة أخرى فقد ظل الشعر يخوض في البنية ويعّرف من خلالها ــ مع الاسف ــ فالشطر بنية موسيقية تراتيبية والتفعيلة بنية موسيقية مركزية وماسمي بالايقاع الداخلي وهم او افتراض بنية موسيقية عميقة لا وجود لها وهكذا..

الآن لننقل الحوار في الشعر من البنية الى الجوهر.. من البنية الى المركز.. من اطار يحمي النص من الفيضان الى بؤرة يتكيء عليها نبع الشعر وتشكل نقطة فيضه الاولى.. الى نقطة كلية وشاملة وتعني الشعر كله (ما تحقق ومالم يتحقق) منحنياً على نفسه في تمركز غائي شامل.

الشعراء النادرون الذين يعتكفون على جوهر الشعر في داخلهم يرون أن جوهر الوجود هو الشعر وأن هذا الوجود يحمل في داخله شحنة سيبقى الشعر إلى الابد منشغلاً بالتقاطها.. إن الوجود ينطوي على أسرار عميقة بل على طبقات من الأسرار لا يستطيع أيّ علم أو فن أو معرفة الكشف عنها سوى الشعر ولذلك يمكن للشعر أن يكون العلم الكلي وأن فيه إمكانيات لم يستنفذ منها الاّ القليل.

إن شحنةَ الشعر تبثٌّ موجاتها في كل زوايا وكل معنى والشاعر هو الـــذي يلتقط الاشارات فيبثها في نص يساعد على رؤية مــالايرى وينـــهض ببصـــيرة الإنسان إلى ماهو أبعد من الرؤية المجردة والإحساس النفعي البسيط.

١. مركز اللوغوس.. مركز الإيروس

الجوهر قوة اللوغوس

ينهض الوجود بذاته عندما يتمحور حول مركـــزٍ لوغوســـي ويبقـــى في المستوى الغفل عندما لا يتحول إلى كلمة.. الوجود خـــارج الكلمـــة بهيمـــة وداخلها عقل ولذلك فأن رقيّ الوجود يظهر أعلى طبقاته في العقـــل وهكـــذا يكون الوجود خارج الكلمة مجموعة ظواهر أو بنى وحيوات محكومـــة بأنظمـــة فيزيائية أو كيميائية أو بايولوجية لكن الوجود داخل الكلمة هو الحـــق، إنـــه السلب ومحاولة التمثل ووجود المرافعة المضادة فاذا ما آمنا بأن الوجـــود قـــائم على مركز لوغوسي فعلينا أن نفحص طبيعة الكلمة التي هي مركـــز الوجـــود (بالمعنى العقلي لا الهندسي).

لقد سعى الانسان من خلال الكلمة لعمل كل شيء (من السحر الى العلم) وكان الشعر يظهر جزئياً في كل أشكال استعمال الكلمة بما في ذلك ما اصطلح عليه بـــ (الشعر) وكان الشعر الشعر مثل سراب يظهر ويختفي.

إن الوجود كان دائماً ومازال يضحي بالكثير من أفعالـــه ويـــهدر كـــل احتمالاته في سبيل التقاط احتمال واحد ولذلك فان ظهور العقـــل ومـــن ثم الكلمة (اللوغوس) كان احتمالاً واحداً اختزل في جذوره ملايين الاحتمـــالات التي خسرها الوجود، وهكذا فإن ما يتحرك في مستوى اللوغوس من احتمالات لالتقاط جوهره كان يظهر بعد أن تضحي اللغة أو الكتابة بـــآلاف المحـــاولات لكي يظهر الشعر هنا أو هناك وهلة ثم يتوارى.

أليس من المنطقي أن يحصل هذا مثلما تهدر الطبيعة كـــل ثانيـــة ملايـــين احتمالاتها لتفوز الاحتمالات التي تظهر على السطح (انتاج بلايين البذور ونمـــو نسبة ضئيلة منها، اخصاب حيمن واحد من ملايين الحيامن لبيضة انثوية واحدة، ظهورك في شارع ما دون آخر لاسباب كانت هامشية .. وغيرها).

الشعر هو أول ارتعاشة في اللغة.. أول لغط.. أول سر وأول خروج علـــى نظام اللغة ولذلك ارتبط الشعر باللغة بعد ان كان يخوض في جوهـــر الوجـــود وهذا هو السبب الذي جعل الرقيّ العقلي عن طريق اللغة ثم الكتابة يســـاهم في وضع الشعر في لبّ معركة الوجود فالشعر بعد أن كان يمخر في طين الحياة أخذ يمخر في طين اللغة ثم انتقل الى طين الكتابة وان مسيرته الكونية الاحتفالية هـــذه من البحر الى الساحل الى اليابسة تمثل نظاماً رمزياً واقعياً ومتصلاً لانتقال الحيـــلة من العماء الى الوضوح ومن تيامت الى مردوخ (حسب الاســـطورة البابليـــة) ولذلك نسعى جميعاً الى تحقيق ذواتنا والى تحرير مطلقنا (أعني روحنا) من خـــلال

الشعر باللغة / الكتابة ولكي نكون اكثر دقة بالكتابة / الكلام التي تدل على نسيج كل منا.

إن المراكز المرجعية التي تفرض سطوتها على (مفهوم) الشعر تشبه المراكز النصوصية التي تفرض سطوتها على (جوهر) الشعر ولذلك كان لزاما علينا ان نسقط بشكل متتابع مثل هذه المراكز وسيكون من السذاجة الكبرى ان نتبناها عندما نناقش إشكالية الشعر بشكل جذري.

لقد كانت المقتربات النقدية والنظرية بشكل خاص تقترح، غير ملزمة، ماهية الشعر لكنها تتحول عند العصابيين من النقاد والكتاب الى دوغماطيقية ملزمة والى أفق غير مفتوح يثير حفيظة الشاعر الحقيقي ويجعله يمسك فأسا ليهشم ويشق مثل هذه الآفاق المغلقة.

يقع الشعر في أعلى مناطق الكتابة / الكلام ولذلك فهو مركز لوغوسي شارد لا يمكن معاينته أو قياسه فاذا كان اللوغوس في الفلسفة واضحا في شقها الميتافيزيقي بشكل خاص معبرا عن المطلق أو العقل الأول فانه في الشعر يتحول إلى مركز لا متعين لا يمكن قياسه أو تحييده (الاستفادة من مبدأ هايزنبرغ في في الفيزياء) ولذلك فانه يجر معه، عندما يهرب هكذا، حشدا من الآفاق الشعرية غير السائدة والمنتهكة أبدا لانتظام العقل وثباته، إنه يسعى بالكلمة نحو تفتق كلي وكذلك فانه يواصل مهمة سرية تقوم على الفهم الرموزي للعالم باعتباره حشدا لامتناهيا من الشفرات التي تدل على أشياء أخرى لا مرئية، ولأن الشعر قطع مرحلة كبرى من الوجود إلى الوجود الحي إلى الوجود الناطق اللوغوسي

فلابد أن يكون جوهره بسيطاً وحياً والبسيط يتضمن دائماً حدين ينفي أحدهما الآخر، وتبدو تجليات الجوهر (الحاوي على حدين) واضحة اكثر في ظاهراتيات الشعر أي في تمظهره وخروجه الى الوجود (اعني في النص) ولأن احد الاشكال الظاهراتية للشعر هي الصورة ففي الصورة يتجاذب قطبان أحدهما ينفي الآخر. وهي من وجهة نظرنا (مونادا الشعر).

النص / القوة الايروسية

يحمل النص بقايا الجوهر وتظل دماء الحياة عالقةً به مهما حاولنا نحته ولذلك تظهر الشحنة الثانية المؤجلة تحت شحنة اللوغوس.. تظهر شحنة الايروس الحسية وتمارس فعلها تحت سطوة الكلمات ولكي نستخدم مقاربةً دقيقة فنفتتح من خلالها توغلاً جديداً في هذه المعالجة نقول بأن النص الشعري يتحول بفعل تركيب خلّاق متماسك إلى نص يناظر الجسد في تركيبه العلي وفي احتوائه على أجهزة نوعية (أعني سياقات نوعية) تتظافر فيها الوظائف بطريقة شاملة لكي تؤدي فعل الحياة في النص وتظل مع ذلك نقاطاً معتمة غامضة سوية تؤدي وظيفتها بشكل غامض.

وهكذا يمكننا أن نلمح في النص مركزاً إيروسياً مفككاً يحاول أن ينهض بمهمة النص/ الجسد نحو خلق مركز لوغوسي يتضمن عقل الشعر وجوهره.

تسيطر على النص شهوة الحياة في المركز الايروسي (الذي يفتتح مسيرة الخلق) لتتفكك هذه الشهوة فيما بعد بعد باتجاه اللوغوس الذي يمثل شهوة

الموت اعني الشهوة المعتمة في محاولة لتمثل الكلي الذي يبدو ساكناً يحرك الأشياء ولا يتحرك، شيء يشبه الموت.

ان النص مكبوت بفعل هذا التصادم الذي يمثل قوتاً النفي والإثبات.. اليقين السلب. المركز الإيروسي في النص هو نقطة الإثبات والشهوة المنفتحة على الاستهلاك والبذخ والإطراء الغريزي واللوغوس هو مركز السلب الذي يعمل على تحريك ما هو ثابت ومستقر.

إن ما ندعو إليه هو ضرب من الديانة الباخوسية او الديانة الشهوية التي تتطلع من أسفل الجسد الى العقل.. إنها تتشوق وهي في الغريزة الحارة الى بيلض العقل وحياديته وبرودته.

وهكذا يكون الصراع الازلي بين القوة اللوغوسية (قوة الاله والعقل والكلمة) والقوة الايروسية (قوة الشيطان والغريزة والخرس) صراعاً يطرح ظلاله في النص حيث تتجه القوة الاولى نحو الاعلى بيضاء باتجاه العالم الاعلى والثانية تتجه نحو الاسفل سوداء باتجاه العالم الاسفل، وأحدهما تطارد الاخرى ولايبدو (طالما كان هناك نص مكتوب) أيّ انتصار لأحد الاتجاهين ولكن يمكن ان نعمل على تسكين العمل في بعض مناطقه لصالح القوة اللوغوسية أو الايروسية ولكنه تسكين مؤقت دائماً.

إن مناطق السكون هذه ضرورية لخلق حركة إجمالية في العمل. وهكذا يبدو لنا ان الهدف الرئيسي من الشعر هو الكشف عن أعلى مراتب اللوغوس

الذي هو المطلق، إنه انطلاق خارج الانسان نحو العقل الاول واذا افترضنا أن الانسان هو العقل الثاني فسيكون عند ذاك تدرجاً في النوع لا خروجاً عليه.

ولذلك من اليسر علينا الآن ان نقول ان الشعر هو كتابة في المطلق.. نزوع إليه ومحاولة لمسك اكتنازه في شحنة، ولفضَّ تحشده بعصا. ولأن المطلق يساوي كل شيء ولأن فيه لا نهايات الاشياء لذلك يسعى الشعر للتوحيد بين الأشياء من خلال اللغة ويذيب أيّ فارق بين شيء وشيء لأنه الممثل الأدق للهيولى (النسيج الجنيني للكون) ولحركته الشمولية بعد التكوين (النسيج المتميز للكون).

إن المطلق ليس غائباً أو بعيداً ولا نهائياً بالمعنى المكاني المجرد.. إنه يعيش بين ثنايا وجودنا النسبي ويشكل مفاصل حركته وهو جاهز تماماً لأن ينقضُّ على بصيرتنا ويخلّصها من شركها النسبي بكامله، إنه مستعد لأن يقلب حياتنا ورؤانا شريطة أن نعرف كيفية الإمساك بالحبال السائبة التي يصنعها أمامنا لكي تنتشلنا.

لقد فتحت الفيزياء الذرية والكونية مجالاً جديداً لتصور المطلق واللانهائي وقد اتفق المنطق الذري، في تحويل اليورانيوم الى رصاص، مع حلم السيميائيين القدامى المستحيل، ولذلك يبدو لنا الشعر في الكثير من أوجهه تحقيقاً لمطلق علميّ ستنجزه عصور الإنسان القصوى في المستقبل وسيبدو الحديث عن المطلق أكثر دقة ولكن الشعر سيظل جاهزاً لرمي شبكته في / أو / على هذا المطلق وأسره في عدد من الابيات ليهرب بعدها هذا المطلق الى خارج الشبكة.

إن ما يطلق عليه العلماء بـ(الطاقة السوداء Dark energy) التي تنتشر اليوم في أغلب مساحات الكون هي التي تسود الكون وتحدد وتيرة توسعه، وقد تكون هذه الطاقة السوداء دالة جيدة للحديث عن ما يحاول الشعر الإتصال به وتلمس حقيقة الكون من خلاله. ولأن هذه الطاقة تشكل ماضي الكون (قبل أن يتكون) ومستقبل الكون (بعد أن يتلاشى) فهي تؤكد طرفي المعادلة التي يحاول الشعر الإمساك بها. إن الباحثين يؤكدون بأن الكون مؤلف بنسبة ٧٥% من الطاقة السوداء وبنسبة ٢١% من المادة السوداء. وبنسبة ٤% من المادة العادية ولذلك تكون الطاقة السوداء والمادة السوداء، بما تثير من غموض، مثالا رائعا لهدف الشعر وغموضه ومادته باعتباره صدى لهذه المكونات الكبرى التي تسيطر على الكون، وقد تكون نسبة الـ ٤% من المادة العادية هي ما يناظر المكتشف والمعروف من حقيقة الكون وحقيقة الشعر معا.

قطيعة معرفية ام شعرية

إن الشعر يعمل على القطيعة أولا مع المعرفة بمعنى عدم اتضاح اليقين عنده ورسوخ يقينها هي.. ثم انه يمارس قطيعته مع نفسه.. مع تاريخه الذي آل نصوصا وصرخات.. ولذلك تبدو القطيعة الشعرية أعلى أشكال الصيرورة المعرفية وهي تتطابق رغم تضادها وسلبها مع روح الجدل المطلق الذي يسيطر على الوجود.. فهي توفر اتصالا مع المجهول وتحقق فكرة اللوغوس الكلي.. إنها مع العقل المطلق الذي سيطر على الفلسفة ولم تستطع الخوض إلا في ساحله أما

الشعر فقد خاض في وسطه ولكنه لم يصل الى فناراته ولا أعتقد أنه سيصل لأنـــه يضمر نفيا لها.. نفيا لمحبة الوصول اليها ان وجدت.

الشعري يحاول التقدم باتجاه مضاد للشبكة المعرفية التي حددهـــا العقـــل الفلسفي والعلمي ولذلك فهو يفكك مادة المعرفة ويخرجها من نســـبيتها حـــتى لوكانت تخوض في المطلق، إنه طقس مضاد للمعرفي يتضمنه ويهجم على ثباتـــه ومحدوديته.

إن المجهول الذي يسعى اليه الشعر ليس مجهولا لا متعينا بل هـــو مجـــهول متعين أصبحت ملامحه تخوض مع جوهر الشعر اشتباكا قاسيا، لقد حول الشـــعر المجهول إلى مجهول متعين ليحاول القفز الى مجهول لا متعين وحتى ينتـــهي مـــع تعيينه فيحوله الى مجهول متعين جديد وهكذا يصبح هناك إمكانية عالية لتحديـــد جسد المجهول واعتباره معروفا مؤجلا أو قادما.

الاشتباك مع المجهول يعني على وجه الدقة تحول المجهول إلى نقطة شـــهوية يسهل افتراسها وتمثلها ولذلك يبقى الترقب الدائم هو مركز الجذب الجديـــد أبدا في الشعري، ولذلك أيضا يقترب كل كشف للمجهول المتعين مـــن النـــثر ويظل المجهول اللامتعين هو ميزة الشعر الكبرى.

فعلى أي شيء يدل هذا؟

هل يدل على أن الشعري يعاني من فصام؟ ربما ولكنه أكثر من ذلك يكـــاد يكون في الافتراض الصحيح فيضا لوغوسيا هاربا من التحديد أو التعيـــين إنـــه الزيادة الخارجة على طبقات العقول الاول وحتى العاشر أو اكثر..

الشعر لوغوس خارجي، لوغوس لا ينضغط في مستويات المعرفة بل يتحداها ويخرج عليها.

٢. التاريخ السريّ لظهور جوهر الشعر في النص

في (ميتا جماليا الشعر) كنا قد ألمحنا لتاريخ الشعر بتاريخ الوعي الانساني بدءاً من السحر فالأسطورة فالدين فالمرحلة الجمالية وكنّا قد وضعنا مرحلة ميتا جمالية يتطابق فيها النص الشعري مع جوهر الشعر أو يحاول ذلك في الاقل.

ورأينا أن الشعر ظل تابعاً للسحر والاسطورة والدين والفن، وقد آن الآوان لأن يستقل بشكل كامل. هذا عن التاريخ المعلن للشعر مع الفنون الأخرى..أما في هذا الجزء الثاني فسنحاول ان نتلمس التاريخ الخفي الذي تدرج فيه ظهور الجوهر الشعري في النص المكتوب وهي محاولة لا ندّعي لها نجاحاً كلياً لأنها ستفترض ذلك التاريخ من خلال مجموعة أحداث وتجليات سأختارها بمنظور عقلي / فلسفي لا بمنظور تاريخي / جغرافي بل وسأنقل محاولتنا هذه بما أسميه مغامرة الخروج على التاريخ العياني أو المدروس للشعر بشكل عام.

ثنائية الجوهر / النصّ

يقف جوهر الشعر في المطلق ولذلك فهو كليّ لا يتم تحقيقه إلا في اللانهائي ولذلك أيضاً يبدو الحديث عن عيانيته متهافتاً، ولكن اللانهائي هذا بانتظار تطور

الروح والعقل ليتجلى أكثر وليتم تحقق صورته بشكل أدق ولينجلي عنه غبار البعيد الذي يحجبه عنا، أي أن الإنسان كلما تقدم نحو المستقبل كلما زاد إحساسه بجوهر الشعر وأصبح الحديث عن هذا الجوهر أدق وأعلى فالجوهر على هذا الاساس ترك في الحياة التي مرت آثارة وكلما توغلنا في الماضي كانت هذه الآثار باهتةً وممحية.

ولكن اين يترك الجوهر آثاره؟

في النص لأنه لا وجود لشيء اسمه الماضي مثلاً سوى اثره في النص ولذلك يحمل النصّ الأقدم أثراً أقل من آثار جوهر الشعر وهنا سنقلب المعادلة كليّاً إذ إن الوهم السائد والذي يقول بان الماضي كان هو عصر الشعر، لان الانسان لم يكن يقول او يمارس سوى الشعر، وهم في غاية الخطورة ويجب الحد من انتشاره لئلا يساهم ذلك في تضليل تاريخ الشعر وينحجب عنا جوهر الشعر لفترة أطول (ويدخل هذا في باب تضحيات الطبيعة وهدرها لاحتمالاتها الأخرى).

يجب أن نمشي بحذر في تصوراتنا ولنصرَّ على ان الشعر في الماضي المرتبط بالسحر كان كلاماً يقال لاجل الطقوس، إنه كلام عملي يتطابق بالضبط مع ما يحمل من معان فعلى سبيل المثال لا تعني كلمات الساحر سوى خطابه العملي في الاستدعاء أو الانجاز ولاننا ابتعدنا عن السحر بدا لنا ذلك الكلام غريباً ووضعناه في باب الشعر وكذلك الأسطورة التي تتحدث عن خلق العالم أو الأشياء، وكذلك النص الصوفي الذي يبدو شطحاً في حين ان كل ما نعتقده شطحاً من الكلمات أو التعابير إنما له مصدر أو قاموس صوفي ما ان نفكّه بدقة

حتى نجده خطاباً دينياً صرفاً لا اثر فيه للشعر ولأننا نجهل أحياناً هذا القـــاموس عندما نقرأ نصاً صوفياً لذلك يبدو لنا شعراً.

والحقيقة أن أقدم النصوص الشعرية يتجلى فيها أضعف أشـــكال الجوهـــر الشعري.. وهكذا مع زيادة الوعي بالشعر كفنٍ متعالٍ منفصل عـــن العـــارض أولاً غير التعبيري ثانياً، يتضح جوهر الشعر بشكل أفضل مما كان عليه، أقـــول، أن الشعر سيتحقق بشكل أعظم مما هو عليه الآن في المســـتقبل وســـينظر الى نصوصنا الشعرية على انها بسيطة وبدائية.. ولذلك لا مضيق للشعر وليســـت هناك اية أزمة يمر بها الشعر سواء كانت هذه الازمة من عصور التكنولوجيـــا أم من هذا (الكم) الهائل مما يكتب من شعر او ادب بشكل عام.

الذي يكتب من شعر بشفقة وجعلنا هذا نتماسك أكثر.

الجوهر الشعري هو المستحيل المطلق والنص الشعري هو الاحتمال المتحقق من هذا الجوهر ولذلك يمكن الحديث عن تاريخ النص لا عن تاريخ الجوهـــــر. وإذا شئنا الدقة فنقول تاريخ ظهور هذا الجوهر في النص الشعري.

وسنقترح مراحل ظهور هذا الجوهر بالشكل الآتي (المرحلـــة البرهانيـــة، المرحلة البيانية، المرحلة العرفانية، المرحلة الرحمانية).. أي أنه تدرج من البرهـــان إلى البيان إلى العرفان إلى الرحمان (وقد استفدنا هنا من تقســـيمات القشـــيري للحقل وأضفنا له مرحلة الرحمان).

البرهان

لا نريد أن نطابق بين مراحل نمو المعرفة ومراحل نمو الشعر لأننا نؤرخ هنا لفرضيةٍ نامية، وليس لحدث، ولذلك يكون مثل هذا التاريخ سرياً وهو أيضا تطورٌ لانشعر به بل يدفع نفسه في التاريخ مثل الموج الباطني.

تعتبر المرحلة الاولى (البرهان) مرحلة تطابق شامل بين النص والغاية العملية التي كتب او صنع لأجلها النص فهي المرحلة التي لاتدل فيها اللغة إلاّ على قصدها الموضوعة لأجله ولذلك يبدو النص خطاباً علمياً برهانياً لا أثر فيه للشعر إذ لا أثر فيه للخروج على مارسمته اللغة سلفاً ويكاد مثل هذا النص أن يكون معادلةً رياضيةً يتم حلّها وفق خطوات متدرجة ووفق إجراءات تراتبية معروفة.

وهنا يبدو الإنسان ــ كاتب النص ــ حاضراً في منطق لغوي رياضيٍّ صارم ولكنه بالتأكيد يفتقر إلى مثل هذا المنطق في حياته اليومية،انه منطقي في اللغة مفكك في الحياة وهذا هو مقلوب ما يجب ان يحصل ولذلك استعار بعض المحللين مصطلح العلم الكاذب على تلك المرحلة لأنها مقلوبة على رأسها، كل ذلك يحتم علينا ان نقول بان الجوهر الشعري كان مغيبا غفلا في تلك المرحلة الا ظهر صدفةً في مادة اللغة نفسها وفي خروجها الواعي على نفسها وفي(إخفاقها) أحيانا للتعبير عن ما يريده كاتب النص وممارس الفعل في وقت واحد.

التلاحم بين النص والفعل كبير جداً والفجوات التي بينهما هي المناطق التي يلمع فيها هذا الجوهر ولذلك تستوجب تلك النصوص تفكيكا شاملاً من أجل استنطاقها والإعلان عن خبو ضوء الجوهر الشعري فيها.

إن الوقوف بعلمية أمام هذه النصوص سوف يجلّي عنها الغبار، إن تحليل نص (لاستنزال المطر) مثلاً بذلك يؤدي الى نتيجةٍ ستكون لصالح النص لكنّ كل كلمة وكل علاقة في نصٍّ كهذا هي من الدقة بحيث أن لها وظيفة عملية تؤدي نتيجتها في محاولة استنزال المطر وليس في إطلاق المخيلة.. عند ذاك سنعطل شاعرية مثل هذه النصوص بل لنقل سنقصي جوهر الشعر عنها وبذلك تبدو موضوعة تحت باب (الشعر الزائف) أو (الشعر الكاذب).

فلتتوغل أكثر ولنقل أن الطبيعة (المنظمة بشكل هندسي ورياضي عالٍ) اسقطت نفسها بالكامل في عقل الانسان فبدت ملكته الكلامية والكتابية مثلها تماماً ترتكز على جوهر هندسي او رياضي وهكذا فأن تماسك النص القديم بحيث أنه لايسمح إلا بفجوات إخفاقية تسرب الشعر (نتحدث هنا لا عن نص شعري بل أي نص مكتوب اذ ان غاية المعالجة في هذا البحث لا معالجة ثنائية الشعر / النثر بل باعتبار كل النصوص حاوية او غير حاوية على الجوهر الشعري بضمنها "القصائد"). إن عدم تطابق البرهان مع غايته هو الذي ينتج الشعر، وبكلمة أدق إن إخفاق البرهان وفشله قد يكون شعراً غير مقصود ولذلك نرى الشعر أو العلمية القديمة، إن العلم القديم يحتوي الشعر وهَبنا نصوصه أحياناً وثبةً كبرى نحو الشعر.

البيـان

تفصح اللغة عن نفسها لا باعتبارها وسيلةً (كما في البرهان) لكــي تحقــق غاية ما بل لأنها نظام تعبيري له تكوينه الغائي أيضا ولذلك فقد ظـــهر جوهــر الشعر في أسلوبية اللغة التي عبر عنها البيان كأحسن تعبير، من هنا كان المبـــدع يتدخل ويقصي ويضيف ويحسّن ويجمّل عبارته لأنه يحاول بعمله هـــذا ان يعـــبر وأن يبدع في التعبير.

وتمثل مرحلة البيان مرحلة شعرية أعلى من البرهان لانها لا تريد ان تثبـــت بل ان تزحزح كوامن النفس باتجاه تجليات أعلى من الاثبات، وفي هذه المرحلـــة يقع أغلب الشعر العربي لأنه ينحتّ في عبقرية لغوية بيانية وتمثل نصوص الخطابة والقرآن، بالاضافة الى القصائد، أعلى الاشكال البيانية. وكل امة تمتلك مرحلـة بيانية تتجلى فيها الصفات الصوتية ـ الصورية للغتها، ولان الشعر يقترن باللغة فلذلك تبدو هذه المرحلة تقدمة أولى باتجاه ظهور الجوهر الشعري لانها تبدأ بتغير موقع اللغة من الوسيلة الى محاولة التعبير العالي.

في البيان يقفز الشعر من مرحلته السديمية إلى اول تجلياته لانه يفك ارتباطـه بالطبيعة ويرتبط باللغة ويتحول إلى لوغوس أول إذ لم يكن في البرهان سوى قـوة ايروسية محض تتدلى على الشفاه او فوق الورقة، لم يعـــرض الشـــعر نفســـه في البرهان الا على أنه رد فعل مباشر ولكنه، في البيان، رد فعل مركب نوعما.

البيان تحول الرقم (الرياضة) الى كلمة وانتقال من مستوى غفل الى مستوى عقل، ولكن البيان ينهض أول ما ينهض بقوة الصوت لا بقوة الصورة أعني بالخطابة لا بالمخيلة وهذا بطبيعة الحال يحد من غائية الشعر.

يبدو الشعر في البيان خطابة ولذلك يلتبس جوهره فهو في النص يبدو شعرا ولكن أساسه هو الخطابة وهذا الإلتباس ينسحب أحيانا على الخطابة أيضا حينما تترك منزلة الصوت لتقع في برج المخيلة فتكون باعثة على الشعر محرضة له.

إن فن الخطابة، لا فن الشعر، هو فن البيان الأمثل ولذلك نرى ضرورة معاينة وفحص كل ماردد على انه شعر وتصنيفه من جديد على أساس الجوهر لا على اساس دافع الكتابة فقصائد الحماسة بيان يخفت فيها للشعر ولذلك تبدو اغراض الشعر العربي اطرا للبيان وركائز لقيامته.

العرفان

مرحلة أعلى من البيان تتحشد فيها معارف الشاعر لصالح كتابة نص شعري خالص، أي أن المعرفة الشاملة الكونية هي التي تضغط وتبعث الشعر.

إن الخطأ الكبير الذي يقع فيه البعض هو ما يسمى بعقلنة الشعر والعرفان لا يتضمن هذا على الإطلاق بل هو تسخير المعرفة للشعر أو هو (شعرنة العقل) ان صح التعبير وليس (عقلنة الشعر) ويدل هذا على أن الشاعر يجب أن يغوص في المعارف القديمة والحديثة وأن يمتلك في الوقت نفسه، حساسية عالية تؤهله

لان يقفز على كل ما عرفه ليتبع جوهر الشعر ويشتبك معه ويتطلب هذا إعجازا عظيما ولذلك تصبح مهمة الشاعر والشعر عصية صعبة كلما تقدم الوقت بل يبدو اتحاد قوتين (المعرفة) و (الجوهر)، والمعرفة يجب ان تكون شاملة حتى يستطيع الشاعر ان يفتح طريقه نحو الجوهر ليلتحم به.. ولذلك تكون المعرفة بالنسبة للشاعر وسيلة وليست غاية كما عند الفيلسوف او العالم. اما الغاية فهي (الجوهر) لكن تحقيق مثل هذه الغاية أمر مستحيل ولذلك نرى في النص الشعري إخفاقا.

ان ما يعطل الشاعر العرفاني هو ثقل المعرفة نفسها إذ لا يستطيع في كثير من الاحيان تحشيد هذه المعرفة باتجاه فتح علوي بل إنها لتقوده الى متعة عقلية تلهيه عن غرضه (الاتصال بالجوهر الشعري).

لا يمكن وضع المعرفة إزاء الجوهر على انهّما منطقتان متقابلتان بل يجب الاعتراف بان الجوهر كامل وأن المعرفة هي نقصه فاذا ماسيطر على الشاعر شيء من هذا استطاع ان يدرب نفسه على ان يخرج دائما على المعرفة (أي على النقص) ليحاول ان يكتمل وهكذا، إن هضم المعارف العلمية والفلسفية والدينية والفنية يتحول الى (مصل) يضيء شعرا أما تكتيل هذه المعارف وتجزئتها فيعرضها الى فصل وضعي يخص كل معرفة ويبعد عنها الصفة الكونية التي هي صفة شعرية لاشك. إن كل نص معرفي يتضمن ضوءا شعريا ولذلك يعمل الشاعر العرفاني على لم شتات هذه الاضواء، على لم أجزاء الشعاع الأكبر

ووضعها في نص واحد وكان هذا يحصل في جهاز شعري عال هو جهاز المخيلـة التي تصبو وتتحرق للمطلق.

إن التقاط الشاعر لأشعة الجوهر في النصوص المعرفية هو العمل العرفـاني العظيم وهو المهمة السرية للشعر والتي كشـفت آليـات التنـاص المعـاصرة السيميولوجية عن بعض سريتها أما هي ككـل فمـازالت تنسـج في الخفـاء نصوصها الكبرى، على الشاعر أن يعي هذه الاجراءات وعليه أن يمتصها لكـي ينفصل أكثر ويشتد انفعال المعرفي /الشعري أي (العرفاني) فيتوقد النص.

النص المعرفي هو الخطاب الخام للشاعر والنص الشعري هو الخطاب المنجـز وما بينهما حساسية عالية بالشعر وبمهمته ووظيفته واعتباره جوهـرا لاجنسـا ادبيا. في الشعر لا يمكن ان نتحدث عن جنس أدبي تقابله القصـة او النقـد او الخطاب الايديولوجي لان الشعر هو جنس الاجناس وهـو الشـيفرة الكليـة اللوغوسية المكتوبة.. ولذلك تختفي مع الشعر فكرة الجنس الأدبي لتحل محلـها فكرة الشفرة الكونية.

الرحمان

وهي المسافة التي تفصل بين أعلى أشكال العرفان والجوهر الشعري، إنهـا مسافة صوفية / لوغوسية/ شفراتية أقرب الى الصمت والى اختراع البياض منـه إلى الخطاب الشعري ولكن!! الشعر يتحول هنا الى نسك والى عبادة، الى عبـادة الجوهر الذي انفطر عنه الكون وهو ليس بجوهر الهي ولكنه جوهـر غـامض

مطلق محتشد، جوهر شعري يكاد يكون سبب هذه الكارثة الكونية التي نحن فيها وسبب شقاء العقل وقلق النفس وسعادتهما في الوقت نفسه.

الرحمان مرحلة مستحيلة ولكن التطلع اليها أقرب من التطلع الى الجوهر ولذلك فهي مرئية في النفوس العظيمة وهي متلمسة في النفوس الاستثنائية العظيمة النادرة في تاريخ الإبداع، النفوس التي وضعت الانسان على ما هو عليه الآن.

الرحمان ليس فيها الشعراء الكبار بل فيها أعظم الشعراء وأعظم الفلاسفة وأعظم الانبياء وأعظم العلماء لان هذه النفوس جميعا تضافرت في كتابة نص رحماني لم ينجز إلى الآن ولكنها هيأت مادته وشقت بصبر ومعرفة الطريق إلى هذا النص .

الرحمان مرحلة يتحول فيها الشعر الى دين بديل وتؤدى فيه طقوس عبادة وشعائر كتابة راقية وباسلة وهو في نفس الوقت تحقق ما اختزنت وتكونت به النفس، أي ان نفس الانسان/الشاعر احتوت مثل البذرة على صورة الشجرة ولكنها تعطلت عن اظهار صورتها الكلية ولذلك يأتي الشعر الرحماني ليحقق مافطرت عليه النفس ويتعدى ذلك للنظر في مستقبل مابعد الموت لا على اساس ميثولوجي أو ديني أو فلسفي بل على اساس تحشد الجوهر وانتظار رؤيته ثم انتظار العمى الكلي.

اعتباطية وجدّية عالية، وثوقية الحدث وصدفوتية واعتبار كل شيء زائـــل/ خالد، الوقت الذي ينعدم فيه التضاد أو يعمل فيه التضاد على أنـــه الحقيقيـــة الوحيدة ولا شيء سواها..

ولذلك يشتغل النص الرحمانيّ في هذه المنطقة ويعمل على تفكيكها وإعـــادة بنائها، والنص الرحماني منتظر دائماً يعمل الشاعر على إنجازه ولكنه بفعل غامض يتركه ولا يقوي على إكماله.. ومن هنا كانت مرحلة الرحمان أصعب المراحـــل بل واشدها توتراً وقلقاً وخروجاً على ما اشتغل عليه.

إن تحقق اللوغوس الشعري لا الفلسفي، يتم في الرحمان لكنـــه لوغـــوس متعطش للجوهر. فاذا ما أختبأنا خلف صخرة وراقبنا المشهد وجدنا أن طاعونـــاً مستشرياً يصيب الجميع اسمه (التخلي عن الرحمان) لانه يحتاج الى مران ودربـــة وتصبير لكي يتحقق الشعر في أعلى مراحله ولكـــي يكـــون الخطـــاب الاول والأخير في الرؤيا.

فينومونولوجيا الشعر*

تاسوع رحلة جوهر الشعر خارج ذاته وعودتهِ مخصباً

لا بأس أن أعترف بمشكلتين أساسيتين ظهرتا في بداية شروعي بكتابة هذا البيان، الأولى تخصّ مصطلح الفينومونولوجيا، والثانية تخصّ منهج التناول والبحث.

لقد بدا لي هيجل هو الأقرب إصطلاحياً لأني أردت بحث حركة جوهر الشعر خارج ذاته أي الظهور المتدرج لجوهر الشعر من خلال حركته خارج ذاته ولكني لم أقتنع، عموماً، بمنهج هيجل التطوري وكنت اشك في جدية مثل هذه الأنساق التي يضعها هيجل لنمو الروح أو العقل، لكن خطورة هيجل

• الفينومونولوجيا في هذا العمل النظري تعني بالضبط ((علم الظهور)) وهي اقرب بذلك الى الاستخدام الهيجلي منه الى استخدام هوسرل حيث تعني عند الاخير ((الظاهراتية)) وارى ان هناك فرقاً شاسعاً بين الاستخدامين لامن حيث الترجمة بل من حيث دلالة الاصطلاح عند كل من الفيلسوفين. وهذا يعني انني استعرت المنهج الهيجلي في معالجة الشعر فينومونولوجيا لكني تجنبت ذلك قدر الامكان لاني حاولت ان انزع منزعاً خاصاً اظنه اقرب الى (الشعري) منه الى (الفلسفي) رغم اني استخدمت في ذلك ادوات فلسفية.

نشر هذا البيان الثالث للشاعر في جريدة القادسية الصادرة في بغداد في ٦/١٢/١٩٨٦.

تكمن في كشفه عن روح العالم المستتر تحت المنطق والطبيعة والعقل وفي عقلـــه الجدلي الخصب.

لقد عزفت عن اللجوء الى منهجه وقررت أن أضع منـــهجاً خاصـــاً بي في معالجة الشعر إنطلاقاً من تصوري، كشاعر، لجوهر الشعر أولاً مســـتفيداً مـــن الارادة الفلسفية والمعرفية ثانياً، ولذلك انتصر الشعري على الفلسفي وتحـــوّل الفلسفي إلى وسيلة وكان هذا الحل أقرب الى نفسي وأكثر إقناعاً.

إن مقولة الجوهر واحدة من عشرة مقولات أرسطية معروفة ولذلك رأيـــت أن أضعها في مركز الدائرة وأن أحيط بها على المحيط المقولات التسع الاخرى ثم ابدا بتحريك الجوهر باتجاه كل مقولة ليتخاصب معها ويجادلها ثم يعود الجوهـــر مغتنياً ومكتنزاً الى المركز، ليبدأ بعد ذلك رحلة لمقولة أخـــرى وهكـــذا ينـــهي (رحلته التاسوعية) ليعود مخصباً بنتائج اتحاده وانفصاله مع مقولات الوجـــود، وهكذا يسيطر جوهر الشعر على الوجود وفي هذا تحقيق لفكـــرة كنـــت قـــد أعلنتها وهي أن جوهر الوجود هو جوهر الشعر مخصباً.

لقد حاولت، جهد الإمكان، الإبتعاد عـــن منـــهج هيجـــل التطـــوري في الفينومنولوجيا وعن المستقيم الأرسطي في المقولات، وقد أعانتني نقلات جوهـــر الشعر خارج ذاته في انكشاف رؤىً مهمةٍ عن الشعر. كانت هذه النقـــلات، في أساسها، شعرية أخصبت الشعر في كلّ حركةٍ وفي كلّ نقلةٍ.

١.رحلة جوهر الشعر إلى (الكم)

يرتبطُ (الكم) بالهيولى، فهو لا متعين حسابي وهو ما يقبل لذاته المســـــاواة واللامساواة، ويمكن، بصفة عامة، التفريق بين مفهومين للكم: كمٌّ مقدّر ـــ مثل ٣ كغم، وكمٌّ خالص ـــ وهو عدد غير محدود من الكيلوغرامات.

يرحل الشعرُ نحو الكمّ المقدر والكمّ الخالص معاً ويطلّ على هاوية الصفـــر التي هي مطلق سلبي تناظر المطلق الإيجابي المعبر عنه باللاتناهي.

لكن جوهر الشعر يبقى أقرب الى اللاتعيين واللاتحديد الكميّ.

إن صفة عدم التحديد، التي يتسم بها الشعر بعد اتصاله بالكم، ستبعده عـن التعامل مع صفة المحدد وهذا سيرتب بدوره صفة هامة بالنسبة للشعر على وجـه التحديد بحيث يرتفع الشعر على الكم المحدد وان يفرض صيغة (غير المحـــدد) في التعامل وهذا يعني، على وجه التحديد، أن يتضمن الشعر الكميات المحـــددة في مفهوم الكم الخالص وسيتضح هذا في التطبيق، فحين يقوم الشـــاعر بالتقـــاط مساحة محددة ويظل في ضيقها وفي محدوديتها دون أن يحول هذه المســـاحة الى المنطقة غير المحددة وينزع عنها محدوديتها أي، بلغة اخرى، يعتبرها جـــزءاً مـــن مساحة غير محددة وينطبق هذاعلى تعامل الشعر مع الرمز فحين يقع الشـــاعر بمحدودية الرمز فهو يقع في تقابل تأويلي محدود اما حين يجعل من الرمز كليـــاً فهو يرتفع بالرمز من هذه المحدودية ويضع في الكم الرمزان (الرمز الكلي) هـــو (رمز خالص) ولذلك يعسى الشاعر الى تخيل شمولية هذا الرمز ويفك من حـدود

قيوده لكي يزيد من سعة ومن طبقات الخالص وكلما ابتعد به نحو فضاء غـــير مقيد نجح في وضع شرط الكم موضع التطبيق واقترب من جوهر الشعر مخصبـاً بالكم الخالص.

ينطلقُ الشعر من كونه متصلاً على المستويات الآتية:

أ. ينطلقُ الشعرُ متصلاً بجوهر لا يتجزأ.

ب.الشعرُ متصل في النصوص (التي هي عرض هذا الجوهر) والنصوص الشـعرية بشكل عام هي إخفاقات متتالية للوصول الى هذا الجوهر.

جـ. الشعرُ يشعّ في نصوص فلسفية اسطورية دينية علمية.. الخ.

ولكن الشعر في نفس الوقت منفصل الى وحدات يكتبها كل شاعر علـى حدة بل وكل منتج (قصائد) أو (نصوص) على حدة.. وأن كل شاعر يكتـب عدة وحدات شعرية فالشعر على ذلك اكتسب صفة الاتصال والانفصال مـن الكم، يمكننا إذن أن نلخص تخاصب جوهر الشعر مع الكم بالعبارة الآتية:

(جوهر الشعر كم خالص متصل).

٢ـ رحلة جوهر الشعر الى (الكيف)

عاد الشعر من الكم مخصباً ثم بدأ رحلته نحو الكيف الـذي يقبـل لذاتـه المتشابه واللامتشابه ويختلف الكيف عن الكم في أن الكم يمكن تغيـيره دون ان يتأثر الكيف بالكيف ولذلك يكون الكيف صفة ملازمة ولذلك عندما يتصـل

جوهر الشعر بالكيف فأنه يكتسب صفة او صفات تقصيه عن غيره والكيف يتحدد اما بالإيجاب أو السلب ولذلك:

يتصل الشعر بالكيف ايجابياً من خلال تعيين صفاته ولكن كيفية الشعر تتحدد على ضوء طرائق التعبير الاخرى.

فالشعر أعلى أشكال التعبير وهو يعبر عن سر اتصال الانسان بالوجود إنه طقس عقلي وروحي وهو افصاح جمالي متعال (ميتا جمالي).. إن إتقال الشعر بالصفات العالية هو كيف الشعر ولذلك ينحو الشعر من خلال هذا الإتصال منحىً ترانسدنتاليا في اخذ الصفات كيفيا والعلو بها، ولكن اية صفات؟ بل الصفات الخيرة فقط؟ وللجواب نقول: كل الصفات.

أي أن الصفات المتضادة تجد نفسها في منطقة عالية وقد حذفت تناقضها واتحدت لتكون (كيف الشعر) فهل يعني هذا اختفاء الكيف؟ كلا إنه ليس اختفاء الكيف ولكن وضع الكيف على حقيقته الشمولية المعنية بدون (الصفة وضدها).

يتصل الشعر بالكيف سلبياً من خلال نفي الصفات الواطئة عنه أي انه ليس فناً أو جنساً ادبياً وهو ليس غرضاً وهو ليس ايصالاً لمعلومة او دلالة وهو ليس نثراً وليس... الخ.

إن هذا التعيين السالب هو الذي يفصل منطقة الشعر عن مناطق تعبيرية أخرى. من هنا يمكن أن نلخّص تخاصب جوهر الشعر مع الكيف بالعبارة الآتية (الشعر كيف متعال ينفي ما تحته).

٣ـ رحلة جوهر الشعر الى (الإضافة)

تتكون الإضافة من حدَّين (عام وخاص) ولذلك يضاف الخاص إلى العام والجزئي الى الشامل فحين يتصل الشعر بالاضافة فهو انما يقوم بأجراء بعض التعديلات على تكوين العام فيكون الاغتناء في هذه الرحلة تعديلاً على طبيعة الجوهر فالجوهر بشموله يغتني بالاضافة لانه متحقق في النص. ان صفة الاضافة تخدم النص وتقترح اجراءات عليه على اساس ان ما يضاف الى الجوهر هو بالضرورة ليس جوهراً بل هو عرض يقيم فاعليته في ضبط تدفق هذا الجوهر لاغير، الإضافة في الشعر تعني على وجه التحديد تحشّد الجوهر الشعري بما يمكن أن يوضع تحت آليته، أي أن الجوهر يستطيع استيعاب ما ينضاف اليه من الاعراض.

ويتضح هذا اكثر في التطبيق عندما نحاول أن نمتص شحنات موجودة في النصوص الدينية والعلمية والسحرية والفقهية وغيرها من الجوهر وعلى الجوهر أن يقوم بتقنية ذاته من أعراضها بعد ان يمتص خلاصتها ويتخاصب منها.

إن الاضافة تقوم باغناء الجوهر الشعري بعد ان تقوم آليات الجوهر بالتقاط هذه الاضافات على أنها إجراءات تعديل واغتناء وامتلاء في اتجاه الجوهر وتخصّبه.

إن مقولة الاضافة بهذا الفهم تتجسد بشكل واضح في آليـــات التنـــاص، فالتناص يحقق مقولة الاضافة على أساس أن النص الشعري المتحقق هو مجموعـــة نصوص متناصة فيما بينها وأن أصل النص الشعري يكمن في نصـــوص ســـابقة عليه، فاذا جعلنا هذه النصوص شعرية وغير شعرية تحققـــت فكـــرة التنـــاص/ الاضافة.

إن آلية اتصال جوهر الشعر بالاضافة يقضي بفتـــح الفضـــاء الشـــعري للتناص/ للتقاطع / للامتصاص للتداخل مع النصوص الاخرى في محاولة لاجـــراء تعديلات على ظهور الجوهر بشكل اكثر قوة واكثرتمثلاً للتجربة الانسانية وهـــو مانراه في النصَّ المفتوح ولذلك تقوم الاضافة على شكل شحنات كلية وعلـــى شكل رموز شاملة ويمكن ان نلخص تخاصب جوهر الشعر مع الكيف بالعبـــارة الآتية:

(جوهر الشعر اضافة بالتناص مع المعرفة المتحققة).

٤ـ رحلة جوهر الشعر الى (الزمان)

الزمان حركة متصلة ولذلك يسعى الشعر للاتصال بهذه الحركة والســـعي معها الى لانهائيتها وهذا فرض يضع نفسه بوضوح لان الجوهر رغم تمركزه على نفسه ولكنه كلي يسعى للتماثل مع كليات متحركة (كالزمان). وينقـــل هـــذا التخصب نفسه في ان يتحول الجوهر الى كل متحرك حي متصل بحيث تضـــع التقسيمات المفترضة (الماضي، الحاضر، المستقبل) نفسها في جدل مع الجوهـــر،

وينكشف في الماضي بدء ظهور جوهر الشعر وصيرورته ثم تجليـــه في الحـــاضر (ونعني بالضبط في العقل الحالي الذي يمارس وعياً كونياً للظـــاهرة) ويســـتكمل ظهوره في المستقبل وهكذا ليس في الشعر من ماض سوى بداية الظهور والـــذي يكون أولياً.. بسيطاً غامضاً ينكشف كلما تقدم الزمن وتلتقط انكشـــافه هـــذا عقول ونفوس مهيأة لمعرفة سره وجوهره.

جوهر الشعر يحوم على الماضي ويضع نفسه في أية منطقة يريد بنفس القـــوة التي يختار فيها أية منطقة من مناطق المستقبل فالزمان عنده واحد متحرك متصـــل لا مناطق مقسومة فيه إلا باعتبار أن الماضي البعيد كان يخبيءُ جوهره بقـــوة. إن المستقبل البعيد يُجلّي هذا الجوهر بدرجات افضل.

إن هذا المنطق يجعل من الجوهر متحركاً بالظهور من الاقـــل الى الاكـــثر ومتحركاً بالمنطق يجعل من الجوهر متحركاً بالظـــهو مـــن الاقـــل الى الاكـــثر ومتحركاً بالمنطق في اية نقطة من نقاط الزمان، وعلى ذلك سوف تختفي (الآنيـــة) في الشعر وتظهر فكرة (اللامتناهي) فالشعر ليس آنياً أي ليس له زمن محـــدد ولا هو عن زمن محدد بل هو كل الزمن او هو، على أساس التطبيق، محاولة التعبـــير عن كل الزمن ولذلك تسقط القصائد التي تعبر عن زمن معين في المضيق لانهـــا لم تستثمر القوة الازلية في ذلك الزمن المعين لتعبر عن زمن ما وهذا يضر بالشـــعر وينهكه.

إن إطلاق الشعر من عقال زمن ما ووضعه في الزمن الكلـــي (لا في زمـــن محدد اخر كالماضي أو حاضر اخر) هو ما يجعل جوهره في حالة انكشاف أكـــبر ولذلك تبدو ادوات الزمن المحدد مستخدمة لا لنفسها بـــل لايقـــاف الادوات

الازلية (الزمنية) الكبرى، وحين تستخدم مثل هذه الادوات للدلالة على زمن محدد فسيكون ذلك مدعاة لتحول الشعر الى أرشيف زمني تقوم به وسائل كتابة وإعلام أخرى وهكذا يتربض الشعر بالزمن الكلي ويحاول أن يخرق الزمن الجزئي لصالح هذه الكلية.

ويمكن ان نلخص تخاصب جوهر الشعر مع الزمان بالعبارة الآتية:

(جوهر الشعر زمان كلي وارتفاع بالآنية).

٥- رحلة جوهر الشعر الى (المكان)

هل يمكن أن تكون الأرض مكاناً لجوهر الشعر أم السماء أم ما بينهما أم ما هو خارج عليهما، مكان الشعر هو الكون باكمله أو المكان اللامتناهي، ولذلك تكون الكواكب مكاناً للشعر مثلما تكون ذرات الحجر ومثلما تكون المساحات القصية غير المحسوسة.

(المحلي) و (المكان المحدد) أمور متروكة لفنون أخرى وان استخدمت في الشعر فالدلالة على المكان اللامتناهي.

إن فكرة المكان أعلى من المكان المحدد ولذلك فهي تخضع لجوهر الشعر ويحاول من خلالها الذهاب إلى أقصى ما تتيحه المخيلة البشرية. إن المخيلة هنا تلعب دوراً أساسياً في قتل محدودية المكان واطلاق التصور في مساحات لا نهائية، والمخيلة تقوم هنا بدور المحرض على نقل المكان المحدد الى مكان غير محدد

فهي تربك نظام المكان المحدد وتفكك عناصره ثم تطلقها في أبعاد جديدة غير محدودة.

يتسرب المكان الى الشاعر لا كقطع متصلة بل يتسرب كشحنات لا متناهية متبدلة في الوقت نفسه، وعلى الشاعر أن يدرك بانه موجود في هذا المكان بالصدفة وأن نفس هذه الصدفة قادرة على إبعاده عن هذا المكان ولذلك يبدو السؤال الخطير كبيراً في معناه، (لماذا نحن هنا؟) لماذا نحن في هذه المنطقة من نقاط المكان والزمان وسيكون لزاماً علينا أن ندرك أن نقطة المكان هذه دالة على المكان كله وسيكون تمثلنا للمكان المحدد باتجاه المكان اللامتناهي هو الامر الأجدر بالشعر.

إن الوقوع في مكان الماضي أو الحاضر لهو في منتهى الخطورة على الشاعر فاستعارة المكان الجماعي (الصحراء، البحر، السهل، القرية... الخ) أو استعارة المكان الفردي (البيت، المدرسة القديمة، الاطلال.... الخ) في الشعر يشكل عائقاً أمام تصور المكان الكلي ولكن استعارة المكان الجماعي او الفردي من أجل شمولية كبرى للوصول إلى المكان الاول (إن صح التعبير) هو الغاية الصحيحة. ولذلك تبدو تداعيات المكان والطفولة في القصائد الحديثة لا معنى لها سوى الضرب على نقطة عاطفية عند الشاعر او المتلقي وسيكون من المناسب اكثر لو أن هذه التداعيات كانت دالة على مكان كلي هو مكان الشاعر أي (الكون).

كذلك تبدو لنا الاستعارات المفتعلة لأماكن خارجة عن مكـــان الشـــاعر المحدد باعتبارها قصداً استعارات قافزة على حيرة التحدي الاول الذي تحدثنـــا عنه كحد قابل للانهيار أو الانكماش امام فكرة المكان الكلية.

ترى ما هي مواصفات مكان المستقبل؟ وهل يمكن ان تشـــكل مفتاحـــاً أو حلاً لنا؟

إن مكان المستقبل كما يبدو لاول وهلة موجود في الحلم ولكن ذلـــك لا يتفق مع أبسط الكشوفات العلمية الجديدة حول معنى الحلم وارتباطه بالمـــاضي وبما ينحسر داخل أعماق الفرد من رغبات وأمانٍ غير متحققة.. ولـــذلم تبـــدو المخيلة أقرب إلى مفهوم المكان المستقبلي.

إن تصور الامتداد اللانهائي للمكان سيستوجب تصوراً عن مكان المســتقبل القصي ومكان الماضي القصي كذلك، ولذلك تنهض بصيرة الشاعر من هـــذه المنطقة ليكون قادراً على استيعاب من المكان في كل الجهات وستعينه معرفتـــه ومخيلته على تصور فكرة المكان الكلي.

ولذلك ينفتح جوهر الشعر في التخاصب مع المكان والزمـــان، مســـاحة وتتابعاً للنفاذ ويضم بداخله امكانية الخروج على الانية والمحدودية المكانيـــة في محاولة للنفاذ الى المتوازيين العظيمين للوجود (الزمان والمكان) باعتبار أن الزمـــان يحقق ذاته في التتابع الآنوي والمكان يحقق ذاته في الامتداد المسافي.. وسيتيح مثل هذا الامر نهضة جديدة للشعر يتبع فيها هذين اللامتناهيين..

ويمكن أن نلخص جوهر الشعر مع المكان كما يلي:

(جوهر الشعر مكان كلي وإقصاء للمحدودية) .

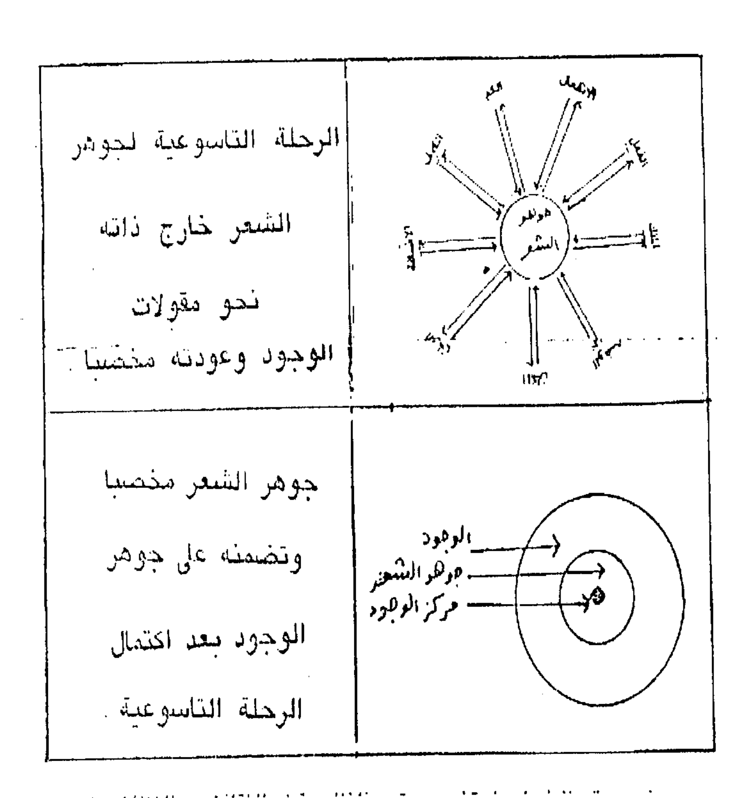
٦- رحلة جوهر الشعر الى (الوضع)

المقولات الأربعة القادمة (الوضع، الملك، الفعل ، الانفعال) لم يتحـــدث عنها أرسطو بشئ في كتابه المقولات الذي هو مقدمة لكتاب (العبارة) ولكنـــها بشكل عام واضحة المعنى من سياقها .

فالوضع يعني حال الشيء في وقت ما .. فالانسان جالس ، واقف، مريض، نشط، شجاع... الخ فوضعه هو حاله.

وحين يتخاصب جوهر الشعر مع الوضع فعليه ان يتخاصب مـــع فكـــرة الوضع التي تعبر عن كل الحالات ولذلك سيكون أمامنا أنواع من الاوضـــاع تشكل بمجملها ما يكون عليه حال الأشياء جميعا.

ولكن الاشياء متبدلة الحال و (النـــهر لايعـــبر مرتـــين) كمـــا يقـــول هيراقليطس.



ولأن حال الأشياء في تغير مستمر فلذلك يقبل النقائض أو الاضداد كامنة في الشيء نفسه ولا سبيل الى فصلها ولكنها تتعاين مرة بصورة ومرة بصورة أخرى وهكذا..

وهكذا يكون (الوضع) كاملاً عندما يضم الاضداد ولكنه حين يضعف يظهر بشكل دون أخر، وجوهر الشعر حين يتصل بالوضع فهو يتصل به وهو يحمل اضداده معه ولذلك يساهم هذا التخاطب بازاحة فكرة النقيض على انها الضد، بل تتبدى الحالات المتضادة متساوية وعلى مستوى واحد، هذا

الاخصاب ينفع الشعر كثيراً في وضع حالة بقرب حالة مناقضة دون احساس باخطأ ولذلك يظهر العمل البشري وهو يعج بالمتضادات لانها متضمنة في (وضع) واحد يحتمل تناقضها.

ان قولنا إن الوردة مزهرة ويابسة في الوقت نفسه ليس خطأً في الشعر بل هو أمر صحيح على اعتبار ان القصيدة ارادت تمثل جوهرها المخصب الذي يرى الآن الوردة مزهرة وغداً يابسة وهكذا حين يكون مثل هذا الامر في مناطق التطبيق العميقة في غاية الاهمية لانه سيحاول مسك الكلي في الوضع.

ويمكن أن نلخص القول عن تخاصب جوهر الشعر مع الوضع بما يلي:

(جوهر الشعر هو وضع كلي يحتمل النقائض).

٧ ـ رحلة الشعر الى (المُلك)

المُلك هو امتلاك صفة يكون من الصعب فصلها عن الشيء مثل زرقة السماء والموجة التي تحصل في الماء والضوء والنار وغير ذلك.

والملك صفة ملازمة للشيء بل هي بديهية من بديهيات حضور ذلك الشيء في الذهن.

ويتخاصب الشعر مع (الملك) هذه المرة تخاصباً جدلياً فهو يعمل على نفي الصفة الملازمة للشيء وابتكار صفة اخرى غير مألوفة (سماء صفراء، نار معتمة، ماء حجر).. الخ وهذه الآلية التي يعمل بها جوهر الشعر مع حقول الملك هي

آلية مكتسبة من خلال تخاصبه مع المقولات الاخرى أيضاً فهو في هذه الصفة يناقض الملك ليتيح صورة أخرى ومجالاً أكثر في تخيل أو وجود حالات مغايرة.

يعمل الشعر في هذا المجال على زيادة سعة المخيلة وزيادة سعة اللامتوقع ولذلك فهو يعمل على إبادة الصفات البديهية التي خلفتها عادة الأشياء علينا وصلتها بنا. لقد اكسبته عملية الاتصال بالملك نفي صفات وتجريد الاشياء منها لكي ينعش هذه الاشياء بصفات جديدة مغايرة.

ويمكننا على هذا الاساس ان نصوغ العبارة التالية حول تخاصب جوهر الشعر مع (الملك):

(جوهر الشعر وهو الإلغاء الدائم للمُلك وهو استبدال مُلك بديهي بمُلك آخر).

٨ ـ رحلة جوهر الشعر الى (الفعل)

حين يؤثر شيءٌ على شيء آخرٍ فانه (فاعل) أما الشيء الآخر فيكون (منفعلاً) ولذلك كان الفعل موجباً والانفعال سالباً بمعنى من المعاني، فالفأس تقطع فهي (فعل) والخشبة تتقطع فهي (منفعل)، ويتصل جوهر الشعر بالفعل من خلال جعل الشعر أداة تدخل وحركة، ولذلك ينبغي أن يكون له فعل على الوجود وهنا يقوم جوهر الشعر بالتسرب إلى كليات هذا الوجود ليفعل فعله بعد أن ينفذ في جزئياته، فالفعل في الكليات هو الامر الذي يضطلع به جوهر الشعر والمقولات هي كليات بشكل او بآخر ولذلك تخاصب الشعر معها من

أجل إثراء ماهيته ولذلك تكون طروحاتنا هذه خير تطبيق لفعل جوهر الشعر في الكليات فهي محاولة لتقصي أثر ذلك ونتائجه.

إن الشعر يندفع باتجاه تغيير هذه الكليات وحفزها لأنها كما هو معروف كليات منطقية لا أنطولوجية وبذلك تكون إمكانية تغييرها كبيرة ولصالح سعة العقل الانساني وفتح قنواته المغلقة.

والشعر يفعل فعلاً كبيراً حين يتناول في طريقه اشياء صغيرة ويقلبها لانه لا يتوخى حقيقتها.

وعلى ذلك يمكن صياغة تخاصب جوهر الشعر مع الفعل كما يلي:

(جوهر الشعر فعل كلي في الوجود وفي العقل).

٩ـ رحلة جوهر الشعر الى (الانفعال)

هل يمكن ان يكون جوهر الشعر مادة للتدخل؟

نعم يمكن ذلك كما كان قبل قليل أداة للتدخل فجوهر الشعر منفعل بدليل تخاصبه مع المقولات، كما انه يتلقف فعل الوجود بكافة مستوياته الكلية والجزئية.. لا لكي تهمشه أو تدمره بل لكي تخصبه وتجعل منه نابضاً حياً.

إن رحلة جوهر الشعر الى الانفعال تعني بالضبط استلام الشعر لمؤثرات الوجود من حوله لكي يكون جديراً بمركز هذا الوجود ولذلك تعمل هذه المؤثرات على تعديل مكان هذا المركز بل على ضبطه وموازنته.

إن انفعال جوهر الشعر يشبه استلام البيضة الانثوية للحيامن فهي تتخصب بعد هذا الانفعال وتثرى.. ثم تعبر عن نفسها بأجنة وأشكال متعـــددة متغـــيرة ولكن الجوهر البيضة باق يعمل على انتاج اشكال جديدة دائماً.

إن جوهر الشعر يتهيأ وهو في رحمه (أعني عقل المبدع). الى استلام مؤثرات الوجود المعرفية والأنطولوجية ليتحول إلى اشكال شعرية تحاول بهذا القـــدر أو ذاك التعبير عن هذا الجوهر الانفعال هو تتمة الفعل ولذلك حين يمارس جوهـــر الشعر فعله فان بنفس القدر سيتلقى ما ينفعل به ولذلك يكون هذا الجوهر حيـــاً نابضاً متحركاً ودليل ذلك إنه في العقل يمارس كل صفاته الجدلية هـــذه بقـــوة وحيوية.

وجوهر الشعر حين ينفعل فهو يهضم نتائج انفعاله لصالح فعله فيما بعـــد وهكذا يعيش هذا الجوهر في جدليةٍ شاملةٍ مع المقولات التي تتشكل معه بطـــرق جدلية ليست معهودة.

ويمكن صياغة تخاصب جوهر الشعر بالانفعال كما يلي:

(جوهر الشعر انفعال شامل بما حوله من الوجود)

إن الرحلة التي قام بها جوهر الشعر من ذاته باتجاه مقولات الوجود الكليـــة هذه أخصبته تماماً وأصبح الجوهر ظاهراً اكثر قبل رحلاتـــه ولذلـــك عنيـــت بالفينومونولوجيا رحلة الشعر لكي يظهر هذا الجوهر، فهو جوهر مستتر ضـــامر خلف المقولات ولكن تحريكه باتجاهها بل والتخاصب معها يغني هذا الجوهـــر ويعمل على ظهوره أكثر.

لقد وضّحنا في أكثر من مرة بأن جوهر الشعر فرض غير متحقق بسبب من عدم معاينته وعدم تمثله والتعامل معه وبذلك سعت هذه المحاولة لجعله مركزاً ضامراً في البداية وممتلئاً بعد قيامه برحلة تاسوعية باتجاه مقولات الوجود (حسب ارسطو). إن صورة الجوهر بعد رحلاته هذه بدت لنا نظرياً أكثر امتلاء واكتنازاً من صورته الضامرة قبل الرحلات وان ما يحقق تخاصب الجوهر مع هذه المقولات في الحياة التطبيقية أمر مرتبط بأزمان هائلة قادمة ستنتصر فيها روح الانسان (وبالتالي الشعر) على كل ما هو ضد روحه.

إن جوهر الشعر: هذا المصطلح الذي يرد أحياناً كثيرة في أحاديثنا بحاجة دائمة الى الصقل والتأسيس لكي نخلّصهُ من الحشو الانشائي الذي يسقط فيه دائماً.

وإنه لممّا يلفت الانتباه حقاً ان تقسيم الموضوع قادنا في النهاية الى هذه النتائج لما وهي خضوع حركة الجوهر لمثلث يشبه مثل هيجل الجدلي واقول يشبه لأنه لا يتطابق معه كلياً فمثلث هيجل يقول بوجود (القضية والنقيض والمركب) القضية باعتبارها إثباتاً لشيء أو لفكرة والنقيض باعتباره نفياً لها والمركب باعتباره متضمّناً للاثنين وخارجاً عليهما وهذا المثلث الفلسفي كان هو جوهر فلسفة هيجل لا في المنطق فحسب بل في الطبيعة والروح كذلك.

المثلث الشعري الذي تصادف وان تحقق من خلال رحلة جوهر الشعر الى مقولات الوجود تكون بالشكل الآتي.

١ــ مثلث القدر (بسكون الدال) ويتكون من الكم باعتباره قضية والكيف يقابلها وجوهر الشعر هو صيرورتهما وشكلهما القدري (المقياس).

فجوهر الشعر تخاصب مع الكم وتخاصب مع الكيف وتضمن منهما شـــيئاً ولذلك يمكن اعتبار منطقة التخاصب هذه قائمة بذاتها.

٢ــ مثلث الزمكان ويتكون من الزمان باعتباره قضيةً والمكـــان يقابلـــها، وجوهر الشعر هو صيرورهما وشكلهما الزمكاني وقد اخذ جوهر الشعر منـــها اللانهائية وأقصى الآنية والمحدودية ويمكن اعتبار هذا المثلث التخـــاصبي منطقـــة واحدة قائمة بذاتها.

٣ــ مثلث الحال ويتكون من الوضع باعتباره قضية والملك يقابلها وجوهـر الشعر هو صيرورهما أو مركبهما وشكلهما الحالي وقد اخذ جوهر الشعر منهما احتمال النقائض وطرد البديهيات وأقصى الحالة القائمة ويمكن اعتبـــار هـــذا المثلث التخاصبي منطقة واحدة قائمة بذاتها.

٤ــ مثلث الفعل ويتكون من الفعل باعتباره قضيـــة والانفعـــال يقابلـــها وجوهر الشعر مركبهما وتحققهما وقد أخذ منهما الفعل والانفعـــال بـــالوجود واقصى حالة التوازن بينه وبين الوجود ويمكن اعتبار هذا المثلـــث التخـــاصبي منطقة واحدة قائمة بذاتها.

٥ــ أما مقولة الإضافة فهي مقولة يمكن أن تُحمل على أية مقولـــة مـــن المقولات الأخرى رغم استقلاليتها كذلك يمكن اعتبارها طرفاً مـــع أي طـــرف اخر يتخاصب معه الشعر ولذلك يفضل اعتبارها حالة قائمـــة بذاتهـــا تجـــد في مقابلها نقيضاً يمكن ان تتخاصب معه.

وكما رأينا فان النقيض هنا لا ياخذ نفس المفهوم الهيجلي لان المكان ليـــس نقيض الزمان ولكن مقابل له ولا يوجد بدونه وكذلك الكم والكيف، والملـــك

والوضع، والفعل والانفعال فهي ليست متناقضات كالوجود والعدم بل مقولات لا توجد بدون بعضها وهكذا تحولت مع جوهر الشعر الى مناطق شبه مستقلة.

إن التحولات الاربعة الكبرى التي جرت في تسع نقلات لجوهر الشعر أخصبت هذا الجوهر ويمكن ان يناقش هذا الموضوع بأفاضة شديدة وبعناية فائقة اكثر من عرضه السريع هذا.

لقد استوعب جوهر الشعر الوجود الآن وتصحح موقعه بعد ان تخصب وهكذا اصبح مركز الوجود ضمن جوهر الشعر بل واصبح هذا الجوهر مركزاً للوجود نفسه ومن المؤكد انه كان قبل ذلك غفلاً وغير ظاهر ولذلك كانت هذه الرحلة من اجل ظهور هذا الجوهر وتجليه حتى يكون معبراً عن الوجود بتطابقه أو احتوائه لمركز هذا الوجود.

ويحتاج مثل هذا الأمر توضيحات شديدة الدقة لا يمكن اسهابها الآن ولكن تفصيل الموضوع قد يأخذ حيزاً أكبر سيتضمن ذلك التوضيحات.

وهكذا ناقش القسم الاول من جوهر الشعر مركز اللوغوس ومركز الايروس والثاني التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص وناقش هذا البيان تجلي جوهر الشعر من خلال تخاصبه مع مقولات الوجود.

وبذلك يكون أمامنا عرض شامل لفكرة الجوهر الشعري من زوايا متعددة ساهمت كل منها في تسليط الضوء على الجوهر الشعري وإعطائه معنى جديداً.

إن جوهر الشعر من خلال الفينومونولوجيا التي ذكرناها يمكن ان يتعين او يتعرف بالشكل الآتي:

الشعرُ كم خالص متصل وكيف متعال ينفي ماتحته، واضافة بالتناص مـــع المعرفة المتحققة وزمان كلي واقصاء للآنية ومكان كلي واقصـــاء للمحدوديـــة ووضع كلي يحتمل النقائض وملك قابلٌ للإلغاء واستبدال ملك بديـــهي بملـــك آخر وهو فعل كلي في الوجود وانفعاله فيه.

وهذا هو تعريف جوهر الشعر مخصباً.

إبستمولوجيا الشعر*

تحاول هذه الرؤية النظرية أن تجيب على الأسئلة الآتية: هل الشعر مصدر معرفة؟ هل تشكّلُ المعرفة مصدراً أو مرجعاً من مراجع الشعر؟ ماهي علاقة الشعر بالمعرفة؟

ولكي نجيب عن هذه الأسئلة اخترنا أن نقدّم نمطين من الإجابة (السريعة والمتأنية) فنحنُ نرى أن الشعر هو مصدر أساس من مصادر المعرفة ليس فقط لأنه سابق عليها بل لأنه أكثر قدرةً، من بناها الثابتة، على الحركة والشمول.

إن الشعر لايبدو مصدراً مباشراً للمعرفةِ لأنه نشيد الروح، لكن هذه الروح هي التي تُنتج الخطاب المعرفي على مدى العصور، إن الروح والعقل يُنتجان المعرفة أما الشعر فيحتضنُ الروح والعقل ويشكّل غلافهما الكليّ.

قد تكون المعرفة مصدراً من مصادر الشعر لكنها ليست كلّ مصادره إذ أن آلية الشعر تتخطى المعرفةَ وثوابتها المنطقية.

العقلُ يُنتج المعرفة ويعود فيستعلمها مرةً أخرة، إن مرونة الشعر تجعل من المعرفة أحد احتمالاته القاسية التي لابد منها، لكن المعرفة عندما تشيخ تحتاج الى الشعر لكي تتجدد وتنمو.

---

* نشرت أغلب هذه الرؤية النظرية في مجلة البحرين الصادرة في المنامة الأعداد (٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢) في ٦ و ١٣ و ٢٠/يوليو /١٩٨٨.

* ليس الشعرُ جنساً أدبياً ولذلك لا تستوعبه نظرية الأدب بمعناها العام لابد من نظرية الشعر التي تنظر في طبيعته وجوهره ومشكلاته، إن النظر الشعري الذي يمكن أن نسميه (الشعري) مختلف عن (النقدي) و (الفلسفي) و (المعرفي) لانه يمنحنا معرفة غير مشروطة وجمالاً لا نهائياً.. النقد مثلاً يرضي ملكة التمييز والفحص، والفلسفة ترضي ملكة الوعي، والمعرفة ترضي تطلع العقل، أما (الشعري) فيرضي الروح ويمتّعها، الشعر يمتلك صفة إبصار الكليّ ومتعة النفس. الفلسفة، على سبيل المثال، تقترح أنظمة عقلية أمّا الشعر فيخوض في جميع هذه النظم بلا حرج ويعلو عليها بل ويخوض في مالم يُقترح... إنه يمسُّ دفعةً واحدة عشرات الأنظمة العقلية... ولذلك فأن مصدر المعرفة هو الشعري ولكنها قننته ووضعته في شروط.

النظرية الشعرية... نظرية مفتوحة ومشروطة بالتوغل البعيد في وضع أعلى وأكثر الصيغ تحرراً وعمقاً لفهم الشعر.

يجب أن نضع النظر الشعري في أعلى منطقة إذ ليس هناك في ماكتبته البشرية أعظم من شيئين هما الشعر والفلسفة ومصدر هذين الشيئين واحد هو (الشعري) الذي هو الكلمة وهو روح الله وهو السر الذي ينطوي عليه عقل الانسان وسنحتاج مزيداً من التبحر في فنون الكتابة والأديان والفلسفة والأساطير والعلوم لكي نضع يدنا على هذا (الشعري) وسيكون أمامنا أولاً إنجاز نصوص تبين هذا (الشعري).

الشعر العربي، مثلاً، منذ الخمسينات وحتى الآن هو جيل واحد يتضمن ثلاث مجموعات مقسمة على العقود، وكل ما انجز حتى الآن متواضع ويجب أن

لا يرضي الشعراء الحقيقيين. إننا الآن توفرنا على فهم جديد للشعر قلب المعادلة كلياً إن هذا الفهم يطالبنا بتنفيذ حقيقة وجوهر الشعر في نصوص خارقة... نصوص متعالية وكبرى... ولذلك يبدو ان ما انجز قد أخطأ الحركة.. إننا نعني هنا هذا الرضى الذي سيقتل كل شيء، هذا المديح المتبادل بين الشعراء وهذا التعظيم الأخرق لمنجزات بسيطة.. إننا نضعُ شروطاً قاسية. ولذلك نرجو ان لا يستغرب أحد حين يرى ذلك الرفض وهذا التجافي مع ما يكتب الآن. ان فهماً جديداً لطبيعة الشعر وجوهره وغايته من شأنه أن يقلب كل ماحصل هو الذي يجب أن نشرع بتأسيسه لأن الاوان قد آن لكي ننفض عن ذواتنا غبار المعلمين والعباقرة وأن ندع هذه الذوات، أعني ذواتنا، تصرخ وتعبر عن نفسها... إنني أحذر من الذروة التي قد يصل إليها ايّ منا...أحذر من السفح الذي يليها ولذلك أرى أن هدفنا يسعى إلى ذروة غير متعينة الى ذروة (الشعري) نفسه حيث لن يستكين لنا قرار ولن نشعر اننا حققنا أشياء مهمة بل سنظل باتجاه بعيد وغامض.

الشعراء في كل العصور ينتفضون على ماحصل ونحن الآن لا نفعل سوى مافعله كل الشعراء وعلينا أن نجذر مانفعله يومياً بمزيد من الوعي وبمزيد من الثقافة وبمزيد من الحساسية. الشعر العربي اليوم بحاجة إلى رّجة في الاعماق وعلى كل من يقدر على ذلك أن يفعل دون كلل أو انقطاع.

الشعري والمكتوب

المكتوب هو الأرث البشري الذي دونه الانسان منذ أقدم العصور وحتى عصرنا الحالي اما النسق الشفاهي فقد دخل بعضه ضمن سياقات المكتوب بعد أن أدرك الإنسان أهمية تدوينه خوفاً من اندثاره، ولذلك تحيل المواجهة بين الشعري والمكتوب كله، لا على أساس إقامة مقارنة بين كتلتين، بل على أساس معرفة أنساق وأنظمة المكتوب والتي هي أنظمة معرفية في أغلبها.

إن الانظمة المعرفية يمكن ان تدرك على اساس تصنيف المكتوب الى حقول تدخل فيها تفصيلات كثيرة، وكم سيكون صعباً ومرهقاً لو أننا أحصينا تفصيلات الحفر المعرفي كلها لأنها مختلفة عند الامم ومتداخلة بينها أشد التداخل، لكن نظرة شاملة للأمر يمكن أن تفضى بنا إلى أن المعرفة عموماً تضمنت أنساقاً كلية دخلت فيها تلك التفصيلات دخول الجزء في الكل.

وعلى هذا الاساس يمكننا تصنيف الكليات المعرفية الى أربعة حقول كبرى باعتبارها أنظمة متمايزة: الفلسفي، العلمي، الديني، الادبي.

ويمكننا ان نضع في كل نظام كليات صغيرة قابلة للإنشطار هي الأخرى

فالفلسفي يتضمن مثلاً المادي والمثالي والميتافيزيقي والاشراقي والصوفي وغير ذلك والعلمي يتضمن علوم الجماد وعلوم الاحياء وعلوم الفيزياء والكون وغير ذلك والديني يتضمن منظومات الاديان السماوية والارضية وغير ذلك

والادبي يتضمن القصص والنقد والدراما وغير ذلك. واستثنى الشعر لأننا نــرى عدم صحة تصنيف الشعري ضمن الأدبي، فالشعر نسق شامل يجدر به أن يقــف بمواجهة الأنساق الأخرى بل يكاد يكون مصدرهــا ولا يصــح أن نضعــه في السياق الأدبي رغم العادة المزمنة والراسخة التي تقول بذلك، وما جـــهدي في هذا الكتاب إلا محاولة لتخليص الشعري من السقف الادبي ووضعه في مقامـــه الصحيح، وهذا بلغة الفلسفة وضع الشعري في إشكالية جديدة لم يكن عليـــها سابقاً وتخليصه من اشكاليته القديمة مع القصة والرواية والدراما والنقد وغـــير ذلك.

هكذا إذن نبدأ بالحوار بين الشعري وبين الانظمة المعرفية التي ذكرناها.

ولكن قبل الدخول في الحوار مع كل حقل لابد من أن نواجـــه الشـــعريّ بالأبستمولوجي أي نظرية الشعر بنظرية المعرفة، كلاً بكل، حتى نسهِّل عمليـــة البحث في كل حقل خاص بعد ذلك.

ورغم ان هذا الموضوع محفوفٌ بالمحاذير والأخطار إذ أن هناك أكثر مـــن تيار إبستمولوجي فجان بياجيه، مثلاً، ينمط تياره الابستمولوجي على أســـاس تطوري بايولوجي وباشلار ينادي بالابستمولوجيا الجهوية التي تكلل كل علـــم على حدة وميشيل فوكو يبتكر إبتسمولوجية حفرية او باطنية وهكذا.

ورغم الجهود المبذولة لفصل مصطلحات كثيرة يبدو عليها التداخل مثـــل نظرية المعرفة والابيستمولوجيا ونظرية العلـــم وفلســـفة العلـــم الا ان أســـلم استخدام لما عنيناه هو استخدام مفردة (المعرفي) بمواجهة (الشعريّ) ونعني بذلك على وجه التحديد (نظرية المعرفة) بمواجهة (نظرية الشعري) وهو مـــا نســـميه

بالعقل الشعري. وسيكون لزاماً ان نوضح بان الشعري إنما يضم في أحشائه نظرية الشعر والشعر معاً.

الشعري والمعرفي

بهذا التحديد سنعود لنجمل بعض المشكلات القديمة عن طبيعة الشعر ولكن في سياق أشمل هذه المرة، إن المواجهة ستكون قائمةً بين الشعري والمعرفي متضمنة أولى الاسئلة، هل ينطوي جوهر الشعر على إجراء معرفي إذا افترضنا ان المعرفي سيكون كفيلاً بحمل كل هذا الاجراء؟ إنني لا اعتقد بذلك بل يمكننا في مناسبةٍ كهذه القول ان الشعر يقابل حقل المعرفي وأن يربط بين الشعر والمعرفي باعتباره متلامساً مع الحقلين ففاعلية الجوهر الشعري تكمن في عدم الثبات على شيء والانفتاح على اللانهائي، وقابلية الشعري تكمن في استقبال المعرفي متدخلاً في نسقه وفي امساك الفوضى والترهل والبعيد في الشعر من أجل علو آخر.

أما فاعلية الجوهر المعرفي فتكمن في تنميط ومسطرة الظواهر واكتشاف قانونها المحرك، وقابلية المعرفي في استقبال الشعري متدخلاً في نسقه تكمن في كسر الثبات والتزمت والمعادلة الوحيدة لتفسير الظاهرة والانتقال الى تعددية جوانب الظاهرة وامكانية خلق مستويات أخرى جديدة فيها.

وهكذا يكون هذا التلازم بين الشعري والمعرفي من حيث الجوهر والمحيط تلازماً أساسياً في تفسير ما سينتج عن العقل البشري من معارف وآداب وعلوم

وأديان.. وسيفسر ذلك تجددها بل سيعطينا مفتاحاً أساسياً في تفسير الحداثة باعتبارها آلة تجديد هذه الانساق.

الفصل بين الشعري والمعرفي

الوجود مليء بالظواهر التي يمكن تقعيدها معرفياً وتحويلها إلى معلومة أو مكنون فكيف سيستطيع الشعري أن يتحاشى هذا الحشد من المعلومات لينفصل عن المعرفي؟ هذا اولاً ثم ما الذي سيسعى الشعري إلى تأسيسه وهو الذي فقد كل أمل بالظهور من خلال الأنساق المعرفية الأربعة التي شكلها تاريخ الوعي البشري.

وللاجابة على السؤالين يمكننا القول بأن الشعري سيتعامل مع المعرفة على مستويين اولهما انه لا يمكن له ان يتطابق مع المعرفي وثانيهما انه اما أب للمعرفي أو أبن له.

هذا من ناحية اما من الناحية الاخرى فالشعري يعمل احياناً على مادة المعرفي ولكن ليس عملاً عادياً أو تابعاً كما كان عليه اغلب ما كتب من شعر قديم بل يسعى الشعري الى تشفير المعرفي وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة الى إشارات وشفرات ورموز في محاولة لمنحها الطابع الأشمل ثم نقلها من المحدودية إلى خارجها وهذا يعني عدم يقينية الشعري النهائية بتعقل وقبول النتائج المعرفية فهي ناقصة أبداً ويحاول الشعري أن يثبت ذلك دائماً عن طريق إزاحة كتلها الصماء وتحويلها الى شفرات عند ذاك فقط تكون قادرة على الدخول في النظام

الشعري. وهذا اجراء اخر يقوم به الشعري من اجل اقصاء المعلومـــة أي اننـــا الآن امام اجراءين هما:

١ــ داخل المعرفي حيث يعمل الشعري على تشفير الكتابة الصلبة للمعرفي.

٢ــ خارج المعرفي حيث يعمل الشعري في البنية الخفيّة للمعرفي والتي هي أصـــل أو نقيض أو أب أو أبن للبنية القائمة.

وبهذين الاجراءين يتعين على الشعري أن يحفر أنفاقه على أساس الـــــترفع عما يحيكه المعرفي من أوهامٍ كلية والترفع عن ذلك الجزئي الذي يخـــوض فيـــه وعلى اساس الابتعاد عن لبوس الوهم الذي يحاول المعفي ان يرقع به محدوديـــــة أداته في حفر البعيد والكلي والشامل. ولنعد الى الشق الثاني من السؤال وهـــو: ما الذي سيسعى الشعري الى تأسيسه؟

ان الشعري وهو يحرث أرضاً مجهولة بل أرضاً خياليةً يحاول ان يمثل أقصـــى نزوع للعقل البشري بحيث لا تبقى أية امكانية أو احتمال يطرحـــــه العقـــل لا يستوعبه الشعريّ ولذلك فأن أرضه أكبر من أرض المعـــرفي لأن مـــا اكتشـــفه المعرفي لايعدو أن يكون نقطة من البحر العظيم وهكذا فكل البحر للشعري لانه يحومَ عليه ويجوب آفاقه بشجاعة ودون تردد او خوف.

الشعري يسعى لأن يكوّن مادته على هذه الاسس:

١ــ الاحاطة بالشامل غير المكتشف.

٢ــ الاحاطة بالشامل غير الموجود

٣ــ ابتكار مالا وجود له

٤ـ تحشيد النقائض التي لا نظام لتحشيدها بل لاقامة نمط من التوازن بين هـذه النقائض.

ولذلك يكون الشعري (والنص الشعري لأي شاعر) لامتناه من هنا تـأتي القصائد (وهو تعبير يرتبط بالمفهوم القديم للشعر) لا لتكون كل واحدة على حدة بل لتكون مشروعاً شعرياً كاملاً يتقدم في الارض المجهولة ويبني مادته على تلك الاسس.

ان المفهوم السلفي للشعر، ويشمل المفاهيم المعلنة وغير المعلنة التي كتب الشعر على ضوئها هو مفهوم يندرج في نسق الأدبيّ الذي لا يتضمن أية نيـة في القفز إلى الأعلى بل هو رضوخ للشعر تحت قوانين الأدب.. ولم تتحقق قفـزة الشعر الاّ عندما أصبح جنساً مستقلاً.

إن هذه القفزة أو النقلة التي حاولت العلوم الانسانية الحديثة أن تنجزهـا ولم تستطع أراد (تودورف) ان يتحاشى اخفاقاتها ولكنه بقى محدوداً وملجمـاً بالمنهج أو المناهج التي اقترحها لمناقشة الشعري وكأنه أراد ان يخلّص الشـعري من الانماط الادبية ليضعه في العلوم الانسانية وقد اخفق رغم حداثة مشـروعه وجديته اما لماذا؟ فلانه لم ينظر الى الشعري على أنه كلّي.

موقع الشعري بالنسبة للمعرفي

طالما كان بالامكان إقامة المكتوب على انه شعري ومعـرفي فـاين يقـف الشعري من المعرفي. هل هو سابق عليه؟ هل هو مصدر له؟ هل هو بموازاته؟ هل هو دونه؟

كل هذه الاحتمالات تستدعي إقامة مجموعةٍ من السيناريوهات اللازمة لتوضيح هذا الامر:

١ـ السيناريو الاول: ان يكون المعرفي مصدراً للشعر وسابقاً عليه وهذا مخطط مخفق لان الشعري لا يوجد في البنية المعرفية الا عرضاً ونحن نتكلم عن تعارض جوهرين، يمكن للمعرفة، أحياناً، أن تتحمل عرضاً شعرياً كالميتافيزيقيا في الفلسفة والخارقي في الاسطوري وغيرها.

ولكن يصعب أن يكون المعرفي مصدراً للشعر لان المحدود لا يمكن أن يكون مصدراً للامحدود فهذا منذ البداية خَلَفٌ كما تقول لغة المنطق.

٢ـ السيناريو الثاني: أن يكون الشعري موازياً للمعرفي وان ينشطر أفق المكتوب الى اثنين متوازيين يعمل بينهما توازن فاعل وهنا يفترض أن يكون حجم وفاعلية كل من دائرتي الشعري والمعرفي في نفس المستوى وهذا خَلَفٌ أيضاً وذلك لان الشعري لا محدود والمعرفي محدود ثم أن دائرة الشعري تغطي كل الموجود اما المعرفي فهو خط او نقطة في دائرة جبارة لا تضاهى وهذا يبطل هذا السيناريو أيضاً.

٣ـ السيناريو الثالث: أن يكون الشعري سابقاً على المعرفي وأن يكون مصدراً له وفي هذا ما يصيب الحقيقة لان الشعري يغطى كل الدائرة بينما يقف المعرفي أمام ماوضح وما تحدد من هذا الموقف، ان نقول بأن الشعري يكون بذرة تطوي في كيانها المعرفي وبذلك يكون الشعري جنيناً معرفياً يختزن ما يتجلى من المعرفي أي:

أ ـــ ان يكون الشعري كلياً ولكن قبلياً وهذا هو الفهم القاتل للشعري حيث يفسر لنا مثل هذا الوضع مفهوماً آخر يختلط بالشعري (وقد كرّست ذلك رومانتيكية النقاد والفلاسفة معاً) وهذا المفهوم هو السحري الذي يبدو لاول وهلة كأنه شعري وهو في الحقيقة شعر جنيني قبل منطقي (إقرأ بحثنا عن الشعر والسحر).

ب ـــ أن يكون الشعري كلياً ولكن بعدياً لا نهائياً يتضمن المعرفي وهو المصدر الاول له، وهذا هو فصل الحقيقة الاكبر الذي لابد ان يتكشف الآن ولابد ان يكون جلياً لكل فيلسوف ومنظر وعالم جمال وناقد بل ولكل شاعر، إذ كم أفسد الشعراء من أرواحهم وعقولهم لعدم إدراكهم هذه الحقيقة بل كم سبب عدم إدراك هذه الحقيقة ضعفاً في ظهور الشعري وإقامة النصوص التي تناسب مثل هذا الفهم.

إن المخططات أو السيناريوهات التي وضعناها توضح تماماً ابوية الشعري وكليته أمام بنوة المعرفي ومحدوديته وهذا ليس فرضاً بل هو إدراك لحقيقة غفلت عن أعين الفلاسفة لغياب قواهم الشعرية وتسخيرها للتخيل الميتافيزيقي او المثالي في اغلب الاحوال، وقد غفلت عنها اعين الشعراء لانهم في عجلة من امرهم يريدون دائماً ان يقولون قولتهم ويمضون ولا يهمهم ان كان ذلك شيئاً مهماً أو لا، وقد غفلت عن ذلك اعين النقاد لانهم يتعاملون مع الشعر كجنس ادبي وقد تراجع فهم الشعري ككل بهذه الطريقة لأن العصور السابقة لم تسمح بظهور مثل هذه المراجعة ولان فينومونولوجيا الشعري كان مازال في الطريق الذي لم يسمح بعد فيه لظهور مثل هذه الحقيقة، لان العصور السابقة لم تسمح بظهور

مثل هذه المراجعة ولأن فينومونولوجيا الشعري كان مازال في الطريق الـــذي لم يسمح بعد فيه لظهور مثل هذه الحقيقة أما الآن فقـــد آن الاوان لأن نعـــترض على كل ماكتب من شعر ولكن هذا الاعتراض يجـــب أن يمتلـــك أداة قويـــة وامتلاك مفهوم الشعري من هذه الزاوية يتيح لاعادة الكرّة القديمة التي تعـترض على الشعر (بما كتب عليه) وتتيح إمكانية لفتح آفاق كبرى لأن نتقدم بمشـاعله الجديدة إلى امام.

لماذا نقول أن الشاعر هو سيد المواقف وهو القادر دون غيره أن يعمل مـلا يستطيعه الآخرون؟ لهذا السبب بالضبط لانه اشمل وأقوى وأعمق اداة. وبذلـك يتقدم الشعري على الفلسفي والديني والعلمي والادبي وسنرى كيـــف يكـــون ذلك مفصلاً.

يقول ميشيل فوكو (لست متأكداً من أن الفلسفة موجودة، فالذي موجـود هو الفلاسفة) وهذا يعني أن عاصفة من الشك ستنتاب المكتوب لبشـــري وان تأملاً ساطعاً في الجذور سيعلن وتكاد مغامرة فوكو تتجدد في كل عصر فما فعله (بيكون) إزاء الإرث اليوناني وما فعله (كانت) إزاء الارث النهضوي وما فعلـــه (هيجل) إزاء الارث السابق له وما فعله (نيتشه) (سلف فوكو الأكـــبر) كـــان حاداً وعنيفاً حين قال بأن الفلسفة هي نوع من أنواع فقه اللغة، وتكاد تشـــكل مثل هذه الثورات الكبرى في تاريخ الفلسفة نوعاً من تفكيك المكتوب الفلســفي واشاعة عجزه عن ادراك المعضل الكوني الذي نحن فيه رغم مـــا تتحصـــن بـــه الفلسفة من قاموس شمولي يشكل تاج علوها على العلوم والمعارف الاخرى.

ورغم أن الفلسفي هو جزء من المعرفي إلا أنه الجزء المتقدم الـــذي يتجـــه بالكلي إلى أقصاه ولذلك سيكون من الأفضل النقاش في الشعري والفلســـــفي باعتبار أن أشد المنظومات علواً في المعرفي هي المنظومة الفلسفية.

الشعـري والفلسـفي

فالشعري عندما يحاور المعرفي فهو يهجس الطريق العام الذي فيه الكليـــات المنظوماتية المعرفية وهي الفلسفي والعلمي والديني والادبي ولذلـــك فـــان أول حوار مكشوف وتفصيلي سيكون مع الفلسفي.

إن الرهان الذي كان معقوداً على الفلسفي كان يفوق أي رهان فبعـــد أن انفصل الفلسفي عن الديني وترعرع بعيداً عنه كـــاد يشـــكل أداة الخـــلاص الانساني أمام ظلام الكون والنفس معاً ولكنه بعد هيجل مال الى التفكك بـــل والى التخصص حتى ضاق المشغل الميتافيزيقي ونهبت بقية البيت الفلسفي، وترى الفلسفة أن المخيلة هي التي تنتج الشعر والمخيلة جهاز نفسي ينتج أخلاطاً كثيرة فيها ما هو نافع وفيها ما هو ضار ولذلك فهي تختزن الضار كما تخزن النـــافع وبنشاطها تحرر كل ذلك وهكذا قد يكون النص الشعري ضاراً إن تـــرك لـــه العنان وعليه يجب ان يتقيد أي يجب ان توضع القيود على المخيلة لمنعـــها مـــن انتاج الاشياء الضارة ولكي يحصل ذلك فعلى العقل ان يتدخل وكلمـــا كـــان تدخل العقل اقوى انتجت المخيلة شعراً نافعاً بل وكلما ارتفعت درجـــة ذلـــك الشعر أي ان احتكام الشعر الى السفسطة هو نوع من علو الشعر واحتكامه الى

الجدل هو علو اشد واحتكامه الى البرهان هو العلو الاشـــد في رأي الفلاســـفة ونحنُ نرى عكس ذلك تماماً فكلما تحلل الشعر من الأقيســـة المنطقيـــة أصبـــح حقيقياً، قد وضعنا تاريخاً سرياً لجوهر الشعر حددنا فيه مرحلة البرهان كـــأول مرحلة بدائية للشعر كان فيها الشعر ضعيفاً مقيداً بقانون عقلي وعملي صارم.

ان الشعر في أغلبه عند الفلاسفة، من شرور النفس وربما كانت الخطابـــة أقل من ذلك بكثير وعليه يجب اعتبار المرحلة الشعرية في حياة الانسان مرحلـــة بدائية لم يتم فيها بعد الرقيُّ العقلي، ومثل هذا الرأي يبدو مقنعاً للوهلـــة الأولى إلا انه ينطوي على خطأ كبير مفاده أن الشعري يسترد هيمنته وأصوليته وقوتـــه كلما توغل الإنسان في اكتشاف منظومات معرفية جديدة لانه سيكون الكـــل الأنضج والأعلى دائماً، صحيح تماماً ذلك الزعم لو ان الواقع ما زال خالياً من الانظمة المعرفية الكبرى.. أنه كان بسيطاً وليس فيه سوى الاخيلة والمشـــاعر تلعب بالمصائر ولكن الواقع أصبح مليئاً بمنظومات في غاية التقييد والتخصـــص ولذلك فهي تحتاج الى كل غير مقّعد كالشعر.. انها تحتاج الى طير يرفُّ عليـــها جميعاً الى بخار يغطيها ويتخللها.

نحن اذن أمام نظام فلسفي مقوّض الآن بل ومتخلٍ عن مهامه الاولى في حل لغز الوجود والنفس ولكننا نستطيع أن نسترجع الأدوار أو المهمات التي انيطت به وعلاقته بالشعري.

كيف نظرت الفلسفة للشعر؟

يكاد موقع الشعر في الفلسفة منذ أفلاطون وأرسطو وحتى عصرنا الراهن لا يتغير كثيرا فقد اعتاد الفلاسفة تقسيم قياس المنطق الى درجات وضعوا البرهان في أوله ويتبعه الجدل ثم السفسطة ثم الخطابة وأخيرا الشعر.

وعلى ذلك يكون الشعر أحد فروع المنطق المنحطة فهو منطق ضعيف ومفكك واذا كان البرهان والجدل والسفسطة تتبع العقل فالخطابة والشعر يتبعان النفس، والخطابة في رأي الفلاسفة أعلى من الشعر لأنها منضبطة أكثر وتتحكم بها قوانين أعلى وعلى ذلك يكون الشعر قاصرا عن إدراك الكليات وليس له علاقة بها.

لقد جاء هذا الموقع الذي درج على تحديده الفلاسفة على أساس من أن الشعر منطق جزئي يرتفع بشطط النفس ولذلك فهو أبعد ما يكون عن مسك الكلي، ويشهد مثل هذا التحديد علامة فارقة في تعامل الفلسفة مع الشعر ويكاد ينتشر مثل هذا الفهم في نسيج الفلسفة في كل العصور.

وطالما كانت الفلسفة تصنف كل المعرفة وتبوبها باعتبارها سيدة المعارف فأننا نستغرب مثل وجهه النظر هذه ولو اننا قلبنا الموقف كله لوجدنا أن الشعري هو الذي يسيطر على المناخ المكتوب كله في حين تشكل الفلسفة فرعا متصلبا من نسيج المكتوب، أي أن الشعري هو الأصل وهو الذي يعمل على

انتاج نظام برهاني عملي يتصلب ويتكتل وتقل حريته،حسنا وكيـــف يتدخـــل منطق العقل في عمل المخيلة، كيف يظهر ذلك في النص؟

ولنعد السؤال بشكل آخر هو: ما هو أثر المنطق في الشعر؟، والجواب دفعة واحدة هو الوزن والقافية فالشعر العربي، مثلا، محكوم بفهم فلسفي منطقي غير واع مستبطن هو الذي رسخ البناء الوزني وبناء القوافي الشـــعر أي ان الـــوزن والقافية الموسيقية هي من وضع لكي تنضبط المخيلة أكثر وأن هذا الضبط ليـــس من النوع الأخير (الضار والنافع) في الشعر بل هو من النوع الريـــاضي الـــذي يتحكم ببنية وهندسة الشعر وعلى ذلك يمكننا إعادة صياغـــة الأمـــر بعـــد أن تدخلت الفلسفة في صياغة مفهوم وطبيعة الشعر على الاسس الآتية:

١ــ الشعر قياس منطقي منحط.

٢ــ يتدخل العقل في الشعر ببناء اخلاقي يطرد الضار ويبقى على النافع.

٣ــ يتدخل العقل في الشعر ببناء رياضي يقيم الأوزان والقافية.

ويتطابق هذا الكشف، في الحقيقة، مع الرأي الذي يقول أن النحو العـــربي هو بنية منطقية وفلسفية في اللغة بعثها واضعو النحو العربي وذلك لتأثرهم غـــير المقصود أو المقصود بالفلسفة اليونانية وهما علـــى وجـــه التحديـــد ســـيبويه والفراهيدي.

ومن النقطة الاولى يبدأ اخفاق الفلسفة في تفسير الشعر من جعله ضمـــن القياس المنطقي ثم من جعله أحد منتجات النفس وليس العقل.

وفي الحقيقة لا تفهم النفس هكذا بالمعنى العلمي المعـــاصر كمـــا فهمـــها الفلاسفة إذ أن كل شيء يصدر عن العقل وهكذا بدأ الخطأ الثاني والذي جـــر

بدوره الى أخطاء كبرى منها كون الشعر مصدره النفس والمخيلة لذلك يجب أن تكون هناك أداة عقلية تتدخل فيه وجاء مع هذا الخطأ الثالث (الأخلاق والوزن والقافية) وهكذا ركب الشعر القديم على اخطاء متعاقبة دفعت به الى مضايقه التي نعرفها اليوم والتي تتعرى اكثر فأكثر كلما كنا اكثر شجاعة في فهم معنى الشعر وغايته بل وطبيعته.

وأول شيء أساسي في هذا الفهم هو ضرورة إدراك أن الشعري يتقدم على المعرفي وهو أشمل منه وأشد تركيبا، وأن الشعر ليس ضربا من ضروب الأدب بل هو جهاز كلي يسعى إلى ماهية العالم وجوهر الوجود وهو الأشد عناية بهذه المهمة من الفلسفة أو العلم أو الدين أو الادب إذ ان مثل هذا الفهم كفيل بانتاج شعر عظيم والا فالشعر محاط دائما ببقية الأنواع المعرفية وهو تابع لواحد منها أو مفسر من قبل واحد منها في اقل حال.

كيف ينظر الشعري للفلسفة؟

ليس الشعري منظومة مقفلة بل هو منظومة مفتوحة ولذلك يكون بمقدرها استيعاب الملغى والمحذوف والمجهول والمقصى والضئيل وتقوم هذه الأمور بالفائدة على الشعر وتجدد هذة المنظومة وانتعاشها وفتح طبقاها لاستقبال معضلة الوجود ولغزه بالكامل.

الشعري نظام يقع في أعلاه نص هو الشعر أي ان نشر الشعري يظهر لنا منازل ودرجات في هذا النظام فالنص الشعر هو أرقى اشكال الشعري، أما

الدرجة الباقية والتي سنوضحها لاحقا فهي في قائمة متصلـــة تغــذي النــص الشعري وتكون معه صفة التكامل.

أما الفلسفي فهو مجموعة مشكلات ومحاور وليــس درجــات كمــا ان الفلسفي لايتضمن أو لايتكىء على نص فلسفي مثل النص الشعري في نظـــام الشعري واذا جاز لنا اعتبار السفسطة نصا فلسفيا(وهذا افتراض لان السفسطة تيار فلسفى) فان مثل هذا النص يقع أسفل النظام الفلسفي، وهكـــذا نجــد ان التضاد بين الفلسفى والشعري صارخ للدرجة التي يشكل احدهمـــا مقلــوب الآخر من الوجهة الظاهرية أو أن هناك افتراضا اخر هــو اتصــاف الشــعري بالكمال واتصاف الفلسفي بالنقص وهكذا عندما يتقابلان تنكشـــف عيــوب الفلسفى ويبدو الأمر كما لو أنه تضاد، إن مصدر الكمال في الشعري متأت من أن الشعري يتضمن كل العقل لاالمناطق المنظمة أو المنطقية.وهو ليس محصـــورا بملكة التخيل التى هي جزء من النفس الباطنة كما تقول الفلسفة، ولذلك تقـــع الفلسفة ضمن الجهاز الشعري وهى جزئه المتصلب كما قلنا لانحيازها الى قوانين واحكام مغلقة، ولو اننا اردنا وضع سيناريو أو مخطط لعلاقة الشعري بالفلســفي وبقية الانظمة لامكننا ان نمثله بالشكل التالي:

الشعري دائرة كبرى تحتوي على دائرة صغرى هي المعرفي وتنقسم دائـــرة المعرفي بقطر الى نصفين نصف كامل هو العلمي ونصف آخر يضـــم الفلســفي والديني والادبي وتنفتح هذه الاجزاء على دائرتي المعرفي والشعري.

ويعني اتصال الفلسفي بالشعري النظر الميتافيزيقي الذي قلنـــا ان نصــف تاريخ الفلسفة وقع به نتيجة خطأ في الاجراء، فلـــو ان واضعــي الميتافيزيقيـــا

أدركوا ((الشعري)) لتحاشوا مثل هذا الخطأ الفـادح وعلـى ذلـك تكـون الميتافيزيقيا خليطا تزاوجيا حصل بين الشعري والفلسفي رغم أن مركز انشداده كان باتجاه المركز الفلسفي لا المحيط الشعري، النقطة الاخرى الجديرة بالانتبـاه وهي ان الفلسفة مقترح وهي عبارة عن مجموعة مشكلات معرفية قد لا تطـابق (بل هي لا تطابق إطلاقا) مشكلة الوجود كما هي بل ظلت مشكلة الوجـود في خيط من خيوطها في العقل البشري، اما الشعري فلا يشكل نظامه مقترحا بعينـه بل نظام الأنظمة المعرفية ورتبته الأعلى متأتية من وجود اهميته في فك اختناقـات النظام دائما والذي سيعمل على تجديد بنية الشعري.

إن الشعري لا ينطلق من تأمل الوجود والاشياء بل من بصيرة مشـرقة لا يعوزها التأمل فهي ضوء ساطع يرى الشاعر بها الخفي الذي يحرك الوجـود أي أن الشاعر لا يرتب فهمه للوجود والعالم على أساس منطقي بل هو يراه دفعـة واحدة ويحاول أن يرى ما ليس موجودا وذلك عن طريق اللغة التي يمكنـها أن تولد مالا يوجد وهكذا يكون الشعري أشمل، وهذا كله ليس بسـبب بدائيتـه كما يحلو للبعض أن يقول بل بسبب رقية على الانظمة المعرفية الاخرى فـهي غارقة فيه بل هي بعض أجزائه.

لقد قوضت العصور الحديثة من خلال العلم والتيارات التجريبيـة ومـن خلال النظم الأبستمولوجية فكرة العقل الكلي في الفلسفة والذي هـو عقـل فطري ذو طباع بسيطة كما يقول (ديكارت) وأصبحت مناطق هذا العقل مـن حصة العلوم المختلفة ولذلك غاب ذلك الطابع الشمولي في الفلسفات المعـاصرة بل وانهزمت الميتافيزيقيا الى جحورها مذعورة أي ان ساحة الكلي عادت تتفـرع

مرة أخرى اذ لم يعد بامكان العلم القائم على التجريبية (وهو ناقدها وداحرهـــا الاول) أن يحل محلها، وقد شلت الأديولوجية قوة الديني وكان الادب يتســـلى بالجزئيات ولذلك لم يكن غير الشعري مؤهلاً للقفز الى منطقة الكلي ولكن دون أن يقع في اخطاء الفلسفي.

بكلام آخر لقد ازيل الخطأ المعرفي في إسناد دور الكلي الى الفلسفة وأحيـل الأمر الى الوضع الصحيح وهو الدور الذي يلعبه الشعري في التعبير عن الكلي.

وتعد مثل هذه القفزة المنعطف الأساس الذي وصلنا إليه والذي يجب علـى الشعري ان يستوعبه بجدارة وقوة، وطالما ازاح الشعري الفطرة ووضعها كنبـع منتج للشعر فقط نجا من المعضلة وطالما أزاح الشعري التعيين نجا مـــن المعضلـة وطالما تجنب الشعري مهمة كشف الأنساق الكلية، لا التلميح لهـا، نجـا مـن المعضلة ايضاً.

هل يشكل الشعر مصدر معرفة؟

يشكل الشعر مصدر معرفةٍ باطنية وذوقية وليس من مهماتـــه أن يكـون مصدر معرفةٍ مباشرة وتفصيلية وظاهرية، فمع تعدد وسائل الإعلام والمعرفـة لا يمكن أن نوكل للشعر مهمة التفصيلات المعرفية والإعلامية. قد يكون الشـــعر مصدر معرفةٍ بأسلوب العصر وقد يكون مصدر استبطان للروح الكبرى الـــتي تسري في ذلك العصر ولكنه لا يمكن أن يكون مصدراً مباشراً وأساسياً للمعرفة التقليدية.

الشعر أساس المعرفة بتاريخ الروح مع الفن التشيكيل والموسيقى ومع الأديان، فهو يختزن في بصيلاته الداخلية تحشد الروح ووثبتها وجمالها وضعفها وجنونها وبذلك يكون الشعراء سدنة الروح والجمال معبرين عن ذلك باللغة البشرية التي هي مرآة العقل.

الشعرُ أساس المعرفة الذوقية أو القلبية التي حاولت الغنوصية بشكل خلص أن تعبر عنها إنطلاقاً من الدين والفلسفة، لكننا نرى أن الشعر هو أساس الغنوص وهو الذي يحرره من اتجاهه الصارم الوحيد في الدين والفلسفة، والغنوصية (العرفان) هي مصدر إلهام الأديان الموحدة والفلسفات الخلاصية التي ساهمت في نهضة الحضارة الحديثة.. وسنعمل في بحثنا (الشعر الغنوصي) على تفصيل هذه النقطة وإثبات الصلة المرجعية للمعرفة بالشعر عن طريق الغنوصية.

هل يشكل الشعريّ مصدر معرفة؟

تكوّن الرؤى والنظريات الشعرية (الشعريّ) مصدراً أساسياً للمعرفة الذوقية والعلمية والمباشرة باعتبارها قوةً شاحنةً متحررة من القوالب الأبستمولوجية، فهي أبستمولوجيا ذوقية غنوصية بالمعنى الشعري يمكن لها أن تغسل الترهلات والتكلسات التي تصيب الجسد المعرفي في كلّ حقوله. إن العقل الشعري (الخالص أو العملي) يمكن أن يكون مصدر إلهام للمعرفة وهي تجدد أشكالها وأذواقها وتكوينها لأن السيناريوهات والنظريات والأفكار التي يعلنها لتحريك الثوابت الجامدة في كل حقول المعرفة، وهو ما يجعلنا نشدد على

أن أبستمولوجيا الشعر هي القادرة على غسل وتحرير العقل البشري من بنـــاه التي تورط بها عبر التاريخ، أي أنها تلعب دور المحرر من سجون العقل التقليديـــة والمحرِّض على تجديد طبقاته وبناه.

ك / ن*

أنطولوجيا الشعر

إذا كان لابد من شعر جديد فلابد من رؤيا جديدة، لابد من التخلي وبشجاعة عن كل الرؤى السابقة والاستعداد لتقبل رؤى شاملة وجديدة، أي لابد من يأس وألم عميقين، لابد من الرحيل إلى أرض جديدة وبناء بيت شعري جديد والتشبث بتلك الومضات التي تنبض في أنسجته، فهي الوحيدة الكفيلة بإرسال نورٍ مغرٍ يكون قابلاً لفك شفرات هذا الظلام، لابد من الذهاب إلى المنطقة التي يجتمع فيها النقيضان بيسر ودون عناء كما لو أنهما وجهان لعملة واحدة، لابد من تصور أمثل للشعر بعيداً عن الأجناس الأدبية بل وبعيداً عن الفروقات الحادة بين نشاطات الوعي جميعها.

ومن أجل ذلك لابد من رؤيا جديدة للكون (الوجود والانسان واللغة) لأن الرؤيا الجديدة هي التي تخلق الشعر الجديد، فبمجرد أن نغسل ذاكرتنا من الرؤى القديمة (التي تكبل ظهور الشعر الجديد) ونكون على استعداد لقبول

---

* هذا هو البيان الثالث وقد نشر في مجلة المسار التونسية الصادرة عن اتحاد الكتاب التونسيين العدد ١٢/مايس/١٩٩٢)ص (١٤ ــ ٤٣).

وربما لابتكار رؤى بديلة جديدة، ستبدأ أول خطوة في ظهور الشعر الجديـــد.. ومع العناء الذي سنحكم فيه نظام الرؤيا هذه ستتضح معالم هذا الشعر، بعـــد وقت، ومع رسوخ هذا الشعر سنكون مهيأين للدخول في مغامرة التخلي عـــن هذه الرؤيا التي انتجت أو أسهمت في إنتاج هذا الشعر والاستعداد لقبول رؤيـا جديدة أنشط وأشمل وهكذا.

والرؤيا الجديدة من وجهة نظرنا ليست رأياً أو تصوراً سريعاً في الوجـــود والمعرفة بل هي حزمة من البيانات والنظريات المتماسكة التي يعمل الشاعر علـى صياغتها من خلال تجربته الابداعية وطريقة فهمه وتلقيه لمعارف عصره، ومـهما قدر للشاعر الالتقاء مع مجموعة أو تيار أو جيل شعري في نظرة موحدة للعـــالم وللشعر فلابد أن تكون نظرة كلّ شاعرٍ على حدة بما يتوفر لهـــا مـــن تعميـــق وتخصيب وحيوية أشد تماسكاً وأسبر غوراً لأنها ستتضمن الحوار المتصل للشـاعر مع عصره وجيله ووجوده كله، وكلنا يستطيع اكتشاف الطـــابع التلفيقـــي في البيانات الجماعية والتي تقتضيها، من وجهة نظرنا ضرورات موضوعية فقط، أما الضرورة الذاتية للشاعر فتكمن حقاً في بيانه الشخصي ولذلك آثرنا أن نقـــدّم بياناً شخصياً نطرح فيه رؤيتنا، كما البيانات السابقة، التي نعتقد بحدها والـــتي نرى ضرورها الملحة في توليد شعر جديد، على الأقل بالنسبة لنا، وقد تكـــون عملية كتابة هذا البيان وظهوره جزءاً من المران الشخصي للتثبت مـــن هـــذه الرؤيا ووضع مستلزمات تماسكاً وصمودها، ومن المؤكد، ان بياناً مـــن هـــذا النوع سيكون قابلاً للحوار وللنقاش، لأنه مقترح رؤيا، ولأنه زاوية نظر واحـدة

للحقيقة الشعرية التي تحتمل ما لا نهاية له من زاويا النظر، بعضها كتب وبعضها مازال في نفوس وعقول المبدعين من الشعراء والمثقفين والقراء على حد سواء.

يبقى الشعر لغزاً مستعصياً شريداً بعيداً عن التعريف الدقيق، وتبقى القوى التي يندفع منها أو التي يدفع بها غريبة متبدلة لا يمكن حصرها ووضعها في أطر صارمة ولذلك كان التعامل مع الشعر، ومازال، أمراً يشوبه الكثير من التشويش والارتباك فقد نظرت مختلف المدارس الأدبية والفكرية إلى الشعر نظرها إلى غيره وفق ما انطوت عليه من مناهج ورؤى، وأتبعت، بالضرورة، حقيقة الشعر إلى هذه المدارس، ولم تنجح في وصفها كما هي.

لقد نشأ الشعر، في بدايته، من رحم فنون القول البدائية كالسحر والخرافة والأسطورة، ولم يتطور إلا في فترات لاحقة عندما ارتبط بالطقس الدرامي ثم انفصل عن الدراما ودخل في الملاحم ثم انفصل عن الملحمة وارتبط بالأدب ومازال.

وهكذا نرى الشعر يتقلب في حقول التعبير، ويمكننا إجمالاً النظر إلى هذا التطور على أنه تطور الروح، الانساني ومحاولته الظهور بشكل أرقى عبر التأريخ.

لقد اختلف تاريخ النظر إلى الشعر، أيضاً، حسب العصور التي مرّ بها واختلفت زوايا النظر إليه بشكل حاد بدءاً من النظر إليه على أنه أرقى أشكال الروح الانساني وحتى اعتباره نوعاً من الهذر وشكلاً من أشكال الخوف والبدائية القابعة في أعماق الانسان. لكننا يجب أن نميز بين نمطين أساسيين في مبحث الشعر يختلفان عن بعضهما في النوع لا في الدرجة، وهما:

١) البحث في ما كان عليه الشعر (الدرس الشعري) وهو تقصي وتحليل المادة الشعرية التي تكونت وأصبحت أنموذجاً لحقيقة الشعر وماهيته، والتي تبحث في ماضي الشعر الذي تكوّن ووصل إلى ما وصل إليه. ويشكّل البحث في ما كان عليه الشعر أكبر المباحث وأغزرها بحكم اعتمادها على النصوص الشعرية التي ظهرت، ويكاد الدرس الشعري هذا أن يكون هامشاً وتعقيباً وتحليلاً على المتن الشعري لا يتدخل في النصوص ولا يوجهها، بل يمارس نوعاً من التأطير عليها، وقد كان الشعر يهربُ دائماً من هذه الأطر التي يفرضها الدرس الشعري، ويمكننا تلمس الدرس الشعري في عدة حقول، الحقل الأوسع والأشمل هو حقل العلوم الانسانية الذي يشمل (التأريخ ــ البحث في تاريخ الشعر، النفس ــ البحث في التحليل النفسي للشعر، اللغة ــ البحث في الشعر من خلال الدلالة والبلاغة والأسلوب، الأدب ــ النقد الأدبي والبحث الأدبي) وتكاد العلوم الإنسانية تغطي الجزء الأكبر من مباحث الدرس الشعري.

ثم تأتي الفلسفة التي درست الشعر من خلال علم الجمال والذي يعتبر غصناً من غصون مبحث الأخلاق في الفلسفة، ثم الدين الذي أعطى مواقف عابرة في ما كان عليه الشعر، ثم العلم في نظرته الضيقة المبتسرة عن الشعر.

في هذه الحقول انتشر الدرس الشعري وترعرع وكاد يشكل الرأي العام حول الشعر والذي تتبناه أجيال الدارسين والباحثين والمثقفين والأدباء والكثير من (الشعراء) بل وحتى عامة الناس.

ومعروف أن الدرس الشعري هنا يتناسل وفق آلية شبه حتمية لان الآراء في الشعر والموقف منه تأخذ بعضها من بعض، بل وتعتبر المواقف السابقة أسسا وأعرافا وقوانين لاسبيل الى خرقها ، وهكذا اصبحت أمامنا مادة ثخينة تستنسخ بعضها وتعطي صورة مشوهة عن حقيقة الشعر.

البحث في ما يجب أن يكون عليه الشعر (الرؤيا الشعرية) وهو اقتراح وتشكيل صورة ما للشعر، إنه بناء وجهة نظر عن الصيغة التي يرى فيها الشاعر الشعر وتعتمد الرؤيا الشعرية على ما يختزنه وعي الشاعر من تصورات كبرى وشاملة ومعارف وتجارب شخصية تفضي إلى فهم خاص عن الكيفية التي يرى بها الشعر، فهي ليست مأخوذة من الماضي الشعري وهي ليست هوامش وتعقيبات على ما كان عليه الشعر، بل هي رؤيا مقترحة متصورة عن الشعر ويمكن أن تظهر هذه الرؤيا عبر أشكال وصيغ مختلفة مثل البيان الشعري والإنشاء الشعري والنظر الشعري. فالبيان الشعري هو صيغة شاملة تضم داخلها مجاميع من وجهات النظر الشعرية يسودها نوع من الانسجام والايقاع الذي (لابد لكي يكون بيانا مؤثرا) أن يعمل تمفصلا بين مرحلة أداء شعري معينة ومرحلة أخرى. أما النظر الشعري فهي الأنظمة النظرية المقترحة التي يراها الشاعر مناسبة لاحتواء الفهم الخاص للشعر. والانشاء الشعري يمثل افقر أشكال الرؤيا الشعرية لأنه ومضات مقترحة وليس أنظمة نظرية ولذلك يظهر بين الحين والاخر على شكل خواطر واعترافات وحوارات وأمانٍ وغير ذلك.

وبذلك تكون الرؤيا الشعرية مكونة من درجات ثلاث هي البيان والنظرية والانشاء. وكلها تأمل في ما يجب أن يكون عليه الشعر من وجهة نظر الشاعر.

ومن أجل أن تكون الرؤيا الشعرية جديرة بتمثيل الشعر فـــأن عليـــها أن تطرد أو تتحاشى في الأقل النظام الاصطلاحي الفلسفي أو النقدي أو العلمـــي وتحاول خلق نظامها الاصطلاحي الأكثر حرية والأشد التصاقا بطبيعة الشـــعر، ولذلك سنعتمد في هذا البيان على نظام إصطلاحي رؤيـــوي شـــعري(عمـــاده الحروف) من أجل أن تتساوق النوايا مع الانجاز ومن اجل أن نفـــك اشـــتباكاً مربكا طال عهده يخلط بين الدرس الشعري والرؤيا الشـــعرية وبـــين نظـــامين اصطلاحيين يتضمن الأول أنظمة ثانوية عديدة مرّحلـــة مـــن منـــاطق أخـــرى ومقسورة بالقوة على الشعر، بينما يحاول الثاني أن يرى الشعر كما هو وينحـــت من أنساغه نظاما إصطلاحاً خاصاً .

كون الوجود(خرائط الظلام)

في الكون مستويان، الأول عياني ظاهر بيّن نسميه (ع)، والثـــاني ضمـــني داخلي دفين سنسميه(ن) ، وهذان المستويان غير مفصولين ميكانيكيا، بل الهمـــا متداخلان ، لكن أحاسيس الانسان وتكوينه البايلوجي مصمم لإدراك المســـتوى العياني ، أما (ن) فلا يمكن إدراكه بسهولة بل انه يتبدى لنا في ومضات كشـــفٍ أو تجلٍ، ولكن هذا لايمنعنا من معرفة أغوار النسيج الكوني وبعض صفاته. ورغم أن الكون يتمدد خارج أية خارطة أو معادلة أو تعريف أو نظريات أو رؤى مـــن جهةٍ لكن هذه الرؤى من جهة اخرى تقيم اتصالا غامضا بالطبيعة، إن معالجتنـــا للكون بطريقة فصل الظواهر وعزلها ثم دراستها جعل مـــن الكـــون بالنتيجـــة

مجموعة من القطع والظواهر المنفصلة، واختفت تدريجا الوحدة الشمولية التي تعمه وبذلك فسد وعينا العميق له مقابل مجموعة من الفوائد العمليه التي حصل عليها الانسان من تجزيئه للظواهر. وطغت العلوم بصورها المشوهة المبتسرة وكان ذلك مضراً بالحقيقة الكلية أولا ثم بمن يمثل هذه الحقيقة تعبيريا ونعني به الشعر. لقد سقط الشعر ضحية النظرة التجزيئية للظواهر، ولم يعد يغذيه مصل يتدفق من رؤيا شمولية كان يمكن أن تكون سبباً في إنعاشه وظهوره القوي، وهكذا نشأت أنماط شعرية عيانية مبترة لا عمق فيها ولا غور، تتناسب مع محدودية إحساس الانسان بالظواهر التي على السطح ومع التجزيء الذي يعم هذه الظواهر. ومن هنا بالذات... من هذا الاعتراض الاساسي سنعيد بناء رؤيتنا للكون وللشعر معا وسنرى أننا أمام مفارقات يصعب علينا تبني جوانبها الضعيفة والهزيلة لانها ستزيد الأخطاء كل مرة.

يرى الشاعر الكون كله على أنه بحر هائل من الطاقة وما وجودنا المادي فيه سوى نبضة ضئيلة تظهر على سطح هذا البحر ثم تندمج أو تختفي في هذا البحر لتظهر فيما بعد على شكل نبضةٍ أخرى، إن وجودنا اشبه بالموجة التي تظهر وتختفي في بحر الطاقة الهائل هذا.

ولهذا السبب تنتقل بعض قوانين هذا البحر(ن) الى الموجة من مستواها الضمني إلى المستوى العياني، ونتوهم في هذا الظهور وفي هذه القوانين أشياء وملاحظات لا تمثل حقيقة الكون كله. ان الظاهرة وهي تنتقل هكذا تفقد الكثير من صفاتها الكلية، وتظهر بصفات مغايرة وقد تكون معكوسة يظهر أي شيء أمام عيوننا على أنه مستقل منفصل عن حركة الكون الكلية، أما حقيقة

الامر، فهي أن هذا يحمل معه انعكاسات ومعلومات وخرائط الكون بأكملـــه، ولذلك يقترب وصفنا لأي شيء في الكون من تحديده على أنـــه حزمـــة مـــن الطبقات أو الكثافات التي تحمل نظاماً رمزياً لكل شيء آخر سواه.

لاتوجد أجزاء منفصلة في الكون لأن كل شيء متداخل مع كلّ شـــيء في النظام العميق (ن) حيث الأشياء تلتف حول بعضها وتكـــون ابعادهـــا هنـــاك متعددة وليست ثلاثية أو رباعية، أي أن المكان والزمان في المستوى الضمـــني(ن) لايعود كما أدعت الفيزياء الكلاسيكية بثلاثة أبعاد، أو بأربعة أبعاد كما ادعـــت الفيزياء الحديثة ولكن الاشياء عندما تطفو أو تظهر على السطح العيـــاني (ع) نتوهم أبعاداً ثلاثية ورباعية لها (تكون العين مستبطنة للنون ومتقدمـــة ظـــاهرة بحرف العين).

إن الحركة في المستوى (ن) ليست كما تظهر لنا في المســـتوى (ع) فـــهي ليست الارتحال من نقطة لأخرى عبر المكان والزمان بل أن حركة الاشياء هنـلك هي درجات متفاوتة من الكشف موجودة كلـــها في ذات الوقـــت، ولذلـــك فالحركة في الزمن (أ) هي شكل ظهور المادة في الحـــاضر والحركـــة في الزمـــن اللاحق (ب) هي شكل آخر (وليس متتابع) من نفس الحاضر، أي أنه درجـــة أخرى من درجات الكشف، وهذا التقسيم المخطوء يصح على الاشياء وهـــي في المستوى العياني، ولكنه من اختراعنا نحن لا كما هو في الحقيقة.

إن المستوى (ن) يكاد يمثل العوالم تحت الذرية والعوالم فوق المجرّية حيـــث تبدو القوانين (ع) لا قيمة لها ولا تمثل الحقيقة، ولهذا بدت نسبية أنشتين وقوانين الكم غامضة بعض الشيء لانها كانت تتجه نحو تفسير ظواهـــر المســـتوى (ن)

ولكن النسبية والكم بعملهما هذا نقلا تلك الشريحة من البحر (ن) إلى مستوى العيان أيضا وأصبحت الحقيقة والعقل البشري تواقين إلى ظهور قوانين وأنظمة ضمنية جديدة. وسيحاول هذا البيان خلق ظهير رؤيوي من هذا النوع يبحث في مستويات نون التي مازالت غاطسة في البحر.

هناك إذن تحت سطح الاحداث حركات وترتيبات أعمق ولها قوانين أعمق وهكذا تكون المعرفة التي تراكمت منذ فجر الإنسان عبارة عن خرائط للمستوى (ع) لأنها خرائط شظايا وظواهر عيانية، لكن الشعر حاول طيلة تاريخه أن يتصل بالمستوى (ن) إلا أن قوى الرؤيا التي تقف خلفه لم تستطع دفع الشاعر إلى قلب أو نقطة النون بل ظل مترددا تجذبه عواصف السطح (ع) والحاجة الى تمثل وعكس الحياة العيانية.

إن جوهر هذه الرؤية الكونية يقودنا إلى التعامل مع الحياة المعلنة والحقائق المعلنة على أنها حقائق يشوبها النقص وتفتقر إلى العمق.. وهذا يتناسب مع موقف الشعر وإرادته.إن احتضان المعرفة البشرية على أنها تكوينات وعي يتناسب مع المستوى العياني للحقائق، أما البحث تحتها وتحت الأشياء عن المستوى الضمني الذي يستوعب تلك القوانين لكنه يعطي حقيقتها بطريقة عميقة جدا.

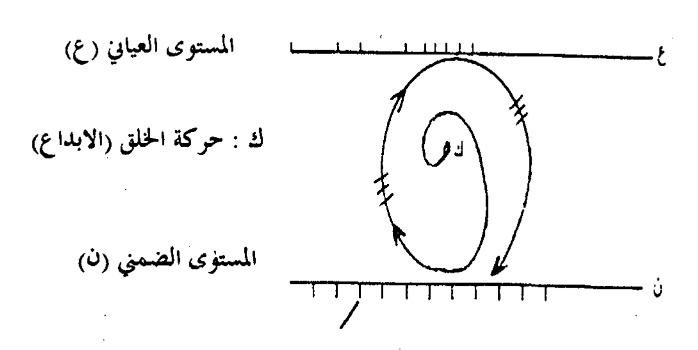
إن أي شيء في الكون يسقط عليه ضوء فينعكس هذا الضوء منه إلى كل شيء آخر سواه وهو يحمل معه كميات لا تقدر ولا تحصى من المعلومات عن هذا الشيء وقد تشمل هذه المعلومات نظامه الذري وتكوينه الداخلي وشكله الهندسي وعلاقاته مع الخارج وتقاطعاته وانفصالاته، وهكذا يستقبل كل شيء

نظام كل شيء آخر ويتضمنه، ولذلك تحمل أية ذرة في الكون تاريخ الكون بأكمله، أما الانسان فيحمل في جسده مناظرات هائلة وعميقة للتاريخ الكوني واحتمالات انكشافه وانطماره ثم أن الأشياء بحد ذاتها تبدو في المستوى الضمني (ن) أمواجا مكثفة متداخلة تنسج ظهورها مع نماذج الطاقة التي تتدفق في الكون، إن كل شيء في هذا المستوى (ن) مهما كان صغيرا أو كبيرا يحتوي على مخطط للكون كله بما في ذلك الماضي وتضمينات المستقبل.. وهكذا يتبدى لنا الكون نوعا من الهولوغراف (لوح تصويري تظهر في أي جزء منه صورة المشهد كاملا) أما كيف تتم الحركة في هذا الكون فأن ظهور الاشياء على السطح العياني (ع) له يظهر بنوع من التعاقبات الموجبة التي تبدو وكأنها انتقال من مكان إلى آخر أو من زمان إلى آخر في حين انها كلها موجودة، وسبب ظهورها المتباين هذا هو حركتها الموجية والتي هي في حقيقتها ليست حركة بل ظهورات متعاقبة على السطح نربط نحن بينها ونسميها حركة وهكذا تبدو الاشياء الساكنة مشدودة للنظام الضمني بقوة شديدة لانها محتجبة (تبدو غير متحركة) ولكنها في الحقيقة خاضعة لحركة شاملة كبرى لا نحس بها.

ك / ن

مادام الكون يسبح في نسيج هائل من الطاقة وما دامت المادة التي فيه لاتشكل سوى طفح صغير فيه أو تصدع في زجاجته،والمادة داخل الكون في ضوء مجمد أو طاقة متجمدة وتمشي أقل من سرعة الضوء، ولذلك يمكن أن نحس ببعضها(لان هذه السرعة القليلة تتلاءم مع خلقنا. ان (ن) يكون هو بحر

الطاقة الهائل هذا والمستوى الضمني الذي تسبح فيه الاشياء. لكن المادة الـــتي تتحرك عيانيا والتي نحس بها هي إشارة أو علامة أو إتجـــاه في ســـديم الكـــون اللامتناهي ويمكن أن نطلق عليه تسمية (ك) فالمجرات باعتبارها وحدات كونيـــة مادية هي (ك) الكون ربما يسبب حركتها الواضحة أي بسبب نقلها لتشـــظيات أو جهويات الطاقة من المستوى الضمني أي المستوى العياني وهكذا تعمل حركة (ك) على تهييج بحر الطاقة (ن) ونقل احتمال من احتمالاته إلى المســـتوى (ع) ثم العودة بهذا الاحتمال إلى المستوى(ن) وحجبه وتشكل هذه الحركـــة جوهـــر الخلق والابداع الكوني إذ تتصل دوائر النقل من (ن) إلى (ع) بصورة لامتناهيـــة بواسطة (ك) وينتج عن ذلك رقيا وغايات عليا، ترتيبات أعلى وأشمـــل وأشـــد تركيبا تفصح عن غاية الوجود وسبب حركته.



إن حركة(ك) الاولى من(ن) ـــ (ع) هي حركة خلقية غايتها إظهار جوهر العالم بثلاثة أبعاد.

((أما حركة ك الثانية من (ع) ــــ فهي حركة عدمية غايتها اعطاء هـــذا الجوهر أبعادا جديدة.

وهكذا تسعى المجرات، في حقيقة الأمر، لعمل مسلسلة خلقية، فلو أتينـــا على الارض باعتبارها المجال الحي الذي نتحرك فيه ضمن مجـــرة(درب التبانـــة) لاكتشافنا حركة مماثلة، فمستوى الأرض الضمني هو طبيعتها اليابسة والمائيـــة والهوائية أما الأرض فهو السلالة الحية من الفايروس الحيـــة مـــن الفـــايروس، وتشكل الحياة كلها مستوى نونيا عميقا يلعب فيه الخلق العاقل (الانســان) دور الكاف حيث هو الذي يشع فيها حركة مماثلة وتستوجب حركته هذه انتقالا من المستوى الضمني الى المستوى العياني ورجوعها إلى المستوى الضمني بـــتركيب أعلى وأدق.

نون الانسان إذن سطح مبهم غامض يبدأ من الفايروس وينتهي بـــالقرد، فهي أنواع وأجناس كثيفة وغامضة من المخلوقات التي هي احتمالات خلـــق.. احتمالات اصطدام الكاف الكونية بالنون وتعدد أشكالها، وربما تضمن ذلـــك مخلوقات مندثرة أو مخلوقات محتملة الخلق.. لكن هذه الحركة المستمرة لكـــاف الخلق في الحياة قد تنتج كائنات كبرى اعلى رقيا من الانسان لا ترى ولا تحس، ولكننا قد نعيش في أحشائها أوعلى جلودها أو بين ثناياعضلاتها.. هذه الكائنات التي تطمس في مستوى ضمني لم ينكشف بعد، أما كاف الانسان فمـــا زالـــت تدور بين المستويين (ن) و (ع)، وهي نتيجة زواج علوي/سفلي، إلهي/حيـــواني. وهكذا يمكننا تخيل كائنات أعلى(كائنات مابعد السلم الانساني) وهي كائنـــات

يمكن أن تكون عروقها نابتة في ماسات عقلية يحتفظ بها وعينا مخبأة في الأقصى البايلوجي أو الميتافيزيقي.

والآن يمكننا أن نتوسع قليلا فنقول التلاتيب الضمني (ن) هو عبارة عن شفرات الترتيب العيني (ع) بل أن ان شفرات (ن) هذه تتضمن جميع احتمالات (ع) الظاهرة ولكن الذي يحصل بدقة هو عمليات حجب تقوم بها (ك) ر نوعا أو طريقة أو جزء يطفو على السطح العيني.وبدقة أشد تتضمن (ن) جينات (gens) أو شفرات خلقية تشبه ما موجود على الحامض النووي DNA (دنا) الناقل لهذه الجينات وعندما تتهيج البنية الجينية الضمنية (ن) بواسطة القوة الخلقية (ك) التي تقوم باعطاء احتمال واحد لظهورها (وهي التي تتضمن شفريا جميع احتمالات الخلق) فإن عملية انتقال (ن) إلى(ع) سيضعها داخل البنى العيانية الآتية:

١) بنية الزمان.

٢) بنية المكان.

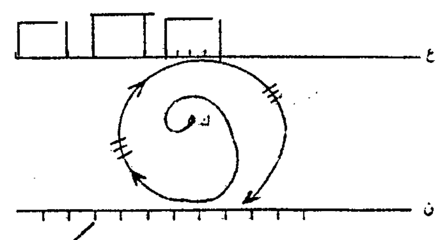
٣) بنية المادة.

٤) بنية المجال الذي يحيط بالمادة.

وهذا يعني أن المستوى (ع) مقيد بمجموعة من الظواهر ولكنه في حقيقة الأمر يجد دفعا من (ن) فهو لذلك عبارة عن بنية مضطربة تحاول أن تعود إلى توازنها بعد أن تخلق تعقيدا أعلى وأشد صرامة ولكنه يعود إلى المستوى(ن) بعد أن أحدث خلقا مركبا سيدفع مادة جديدة من المستوى نون بالظهور وهكذا تتخلق الحياة المركبة التي هي سبب نشوئنا، إن(البنية المضطربة) التي تسود

السطح العياني هي بنية صيرورة متحركة في حين أن (البنية الساكنة) التي تنظم داخل الظلام النوني هي بنية كينونية ساكنة (كينونة تحمل معها الكون كله) وهذه البنية المضطربة تحتاج دائما إلى طاقة تتسرب داخلها لكي تبقى. ولكنها تحمل حولها حقلا شكليا هو الحقل(ل) يمنعها من أن تكون شيئا أخر أو تتحول تحولا نوعيا. إن هذا الحقل(ل) هو الذى يعطي (المادة، الكائنات الحية، النصوص) شكلها وحركتها المنظمة ويظهر المستوى العيني محتشدا بحقول لا نهاية لها تخص كل ما يظهر على السطح، وان تداخل الحقول مع بعضها سيمارس تعديلات كثيرة على شكل كل حقل مستقل وسيجبره ذلك على اتخاذ حقل أشد مناسبة بل أشد تكيفا، وان تعزز الحقل وظهوره المستمر يتسبب في تكوين مضمونه كلما مر الزمن. وهكذا يمكن أن نقول بأن القوانين والظواهر الثابتة للاشياء هي عادات حقلية تكررت وتعززت على مر الوقت. ان البنية المضطربة المحاطة بحقل(ل) على السطح العياني قد تتبدد ولكن حقلها يبقى ليمارس نوعا من الذاكرة على السطح وهكذا ينشط الماضي أو بنى الماضي على سطح الحاضر بأعتبارها حقولا غابت مضامينها تتساوق مع البنى الحاضرة.

الحقل (ل)



شفرات أو جينات كلية

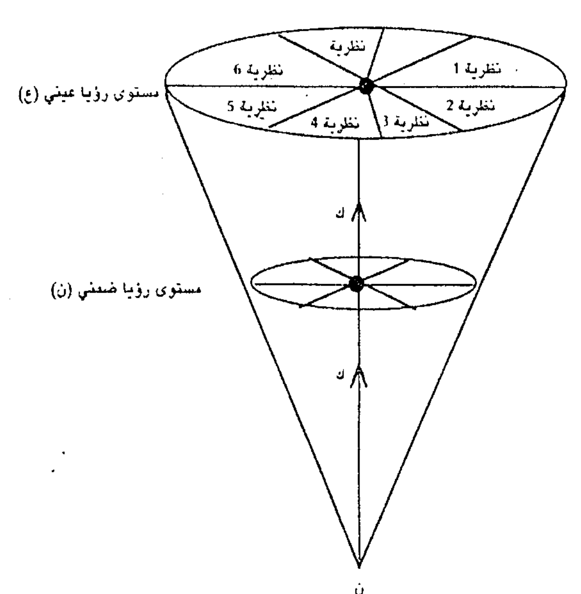
شفرات مختارة

وفي هذه الحركة من جين نون (بواسطة ك) إلى عين إلى لام هذه الحركة التي يمكن اختصارها حروفيا بالشكل التالي (ك ن ع ل) هي الحركة الأزلية التي تحاول ضم الموجودات الكونية وتحاول تخليقها وتكاد تنطبق على المادة الحية (بكتريا أو فايروس أو نبات أو حيوان) وعلى المادة غير الحية (معادن أو مركبات عضوية) وعلى المادة العقلية (النصوص) وسنعود إليها تفصيليا عند مناقشتنا كون الرؤيا وكون اللغة. ولكن كان لابد من توضيح خرائطها هذه لتكون المهمة القادمة يسيرة الى حد ما.

كون الرؤيا (خرائط العقل الشعري)

الرؤيا الشعرية تستند الى رؤيا الكون بصورة صحيحة والى تفسير حركته وحركة الاشياء الظاهرة فيه وهكذا تعول هذه الرؤيا على حركة الوجود وتأخذ منها بل وتشكل معها مستويي ترتيب متعايشين يمكن أن يعاد تكوينه لكن الرؤيا الشعرية هذه يجب ان تأخذ مادها من المستوى الضمني (ن).

وعندما يمارس الشاعر تخليقه لهذه الرؤيا من المادة الضمنية ستتضمن وهي تخرج الى السطح (ع) احتمالات نظرية كثيرة كما اسلفنا:



يتغيرالنظر الى الشعر حسب مستوى الرؤيا وحسب زاوية النظر وينتج عن ذلك أن الرؤيا تضم حزما نظرية متعددة يمكن أن تكون أنظمة جهوية متعددة لكن جوهر الشعر باق كما هو. إذن وجهات النظر هي التي تتغير فتغير المشهد الشعري وتكاد تكون هذه الوجهات لعبة الفهم الدائم أو لعبة الترتيبات المختلفة للرؤيا الواحدة وتكون فضيلة هذه النظرات او النظريات الجديدة للشعر ليس في تفسيرها وتحليلها فقط بل في عملها كموخز للذات الانسانية الفاعلة (ك) لكي تعطي شيئا جديدا ولكي تهيج المستوى الضمني. لان هذه الذات وهذا المستوى لايعطيان شيئا إلا اذا استنفزهما نظام رؤيا. يمكننا ان نمسك فانوسنا وندخل تحت المستوى العياني، يمكننا بواسطة ال (ك) أن نضيء

بعض مناطق الظلام التي تمتد شاسعة تحت هذا السطح ثم الدخول الى الكهوف والغابات التي يرف عليها صمت أبدي وتعج باسرار لا نهاية لها.النون تجمع المتناقضات والمتقابلات وهي حياة ميتة والموت حيا هي الظلام الذي يختزل النور في داخله والنور الذي يختزل الظلام، هي الثنائيات متخفية في بعضها وهي الترتيبات التي تحفل بالتوتر الصامت.

وتكاد (ك) الرؤيا هذه تشبه (ك) الذرةالتي هي الألكترون وهو يدور حول النواة الحافلة بالتناقضات داخلها وهي نون الذرة، الألكترون وهو يدور حولها ويسبب شحنتها وحين يزداد أو ينقص يتحرك العنصر ويتحول وتشيع فيه حيلة فيزيائية نشطة. واذا ذهبنا الى الاخصاب في معظم الكائنات الحيةفاننا سنجده مكوناً في الأساس من بيضة أنثوية كبيرة ساكنة هي النون ومن حيمن ذكري نشط يقع خارجها هو الكاف وحين يهاجم هذا الكاف البيضة فانها تستفزوتتحرك وتبدأ بالانشطارلتخلق فيما بعد الكائن الحي الذي تنتسب اليه.

إن الحياة بكافة نشاطاتها اليومية نون يسبح في نون إلاّ ان الابداع هو الكاف الذي يفجر ويشطر ويألق الحياة، اللغة نون والشعر كاف يضرب هذه النون فيحيى فيها مهمة الخلقْ والابداع.

يعمل الشاعر المبدع على مسك الكاف وتسييرها بالطريقة التي تخصب وتشق لآلىء هذاالظلام وتحوله من ظلام غفلْ غير مميز الى ظلام تنبثق منه قوى واشياء لاعهد للبشرية بها. الشاعر الذي يضرب بالكاف مادة الكون واللغة، هو الذي يؤمن ايماناً كاملاً بأن النون هي تطابق العالمين المادي والمثالي وحركته

هي حركة الخلق فيهما بينهما لذلك لا ينتمي الشاعرالى الجدل المثالي أو الجدل المادي بل إلى الجدل المطلق إلى جدل الكاف الذي يتخذ من الحركة الكونية الدائرية للكاف أساسا له.

إن وظيفة الشعر اذن وظيفة كافية ولكن مادته أرضية/ سماوية أي نونية بمعنى من المعاني وهكذا يكون علم تشريح الشعر نوني وعلم فسلجة (وظيفة) الشعر كافي وينبثق من كل هذا دفق مادة وطاقة الكون واتحادهما العميق.

ان نقطة الخلق إذن كافيّة ومادة الخلق نونيّة واتحاد النقطة بالمادة هو أول حقيقة في كشف ظلام الشعر وهو أول خريطة من خرائط المستوى الضمني.

كيف تعمل الفسلجة الكافيّة هذه من أجل الوصول الى النون العمياء المطلقة؟ كيف يصل الشعر إلى ظلام الشعر؟

ان هذا يفترض منا أولا نوعا من التهدم او التخلي المطلق عن أي شرط فني مسبق او حتى أي شرط فني مسبق أو حتى أي شرط انساني معروف، إنه البدء من الصفر من أجل سلسلة قادمة من الامتلاكات الجديدة والنوعية التي توصلنا الى كرة النون التي تترائى لنا فيها كل أدغال الكون ونفاياته وهي تعكسها ولا تحتويها وان هذا يتطلب ايمانا مطلقا من الشاعر برؤيته وبما سيكشفه وان لا يشك ولو للحظة واحدة بما يفعله وأن الأخلية والصور والقوى التي يطلقها في نصه هي أمر واقع حقيقي ولو تسرب الى نفسه شك بما يفعله فانه سيضيع الطريق الى (الحقيقة الشعرية)، ستسقط منه المشاعل(الكافات) وسيصبح كاذباً وأعمى. يشبه الشاعر هنا الشخص الذي يسير على

حبل مشدود بين عمودين فأن تلفت أو شكَّ بقدرته على السير على الحبل سقط على الأرض وتحطم.

ليس هناك فردوسا مفقوداً يحاول الشاعر استعادته كما تقول السريالية بل هناك فردوس مفقود يحاول الشاعر استعادته كما تقول السريالية وهناك فردوس ممزق يعيش معنا يحاول الشاعر تركيبه وتقديمه للبشرية هناك مثال ممزق هنا وهناك، هناك جمال مبعثر يحاول الشاعر التقاطه واعادة صياغته.

إن البحث عن قوة واحدة تحيط بممالك الجماد والنبات والحيوان والانسان هو ما يقع في صلب اهتمام الشعر ،لأن هذه القوة او البوصلة هي التي ستعيد ترميم الفردوس وسيكون اللقاء حميما بين الممالك الأبعد التي تشكل فضاء هذا الفردوس، هذا الفردوس الذي يقضي دفعة واحدة على الفرق بين العقل والجنون وبين الحلم واليقظة وبين الحزن والفرح، لقد عمقت المصطلحات الهوة بين هذه الحالات وقد كانت متحدة تماما كما كانت الذكورة والانوثة في جسد واحد وما آثارهما الا دليل على وجودهما سوية.

هل الفردوس الممزق هذا مظلم ؟

انه مضيء وممزق ولكنه يقل إضاءة كلما حاول الشاعر جمع مادته واعمدته وخرائبه، وهكذا يجتمع الفردوس كاملاً في الظلام وتلتحم شظاياه وهذا يوحي ان إله أو قوى الظلام هي التي ترعاه ولذلك من الأفضل الحوار معها . فأين تكمن هذه القوى ؟ هل هي موجودة حقيقة ؟

إن الامريتعدى ذلك الا ان في الآثار المكتوبة القديمة ما يوحي بوجودها بين تضاعيف النص لا في حقيقة الامر، إن كتب السحر الشرقي لابما هي عليه

كآثار مكتوبة تدل على هذه القوى وكذالك الحكايات الشعبية القديمة ، كتب الجنس والخوارق والعلوم القديمة والمدونات الدينية الغامضة المريبة... النصوص الرجيمة والوثنية وغير ذلك .

أما في الآثار المرسومة فليس هناك سوى تلك الرسوم الملتبسة البدائية العربية والشرقية والقروسطية وتلك الايقونات الدينية لشعوب العالم القديم والوسيط.. تلك الآثار المادية توحي بترميز غريب ومخيف معاً.. كلها تسكنها قوى الظلام ولكنها تشع نوراً قوياً في الروح.

الآثار المادية مثل القلاع القديمة والقصور المهجورة والأضرحة المظلمة ما هي الاّ تشظيات من الفردوس الممزق ويوحي ظلامها بعتمة الفردوس. إن الديك الذي يصيح كل فجر ويعلن عن بدء تمزق الفردوس وتشظيته الى رسوم ولوحات واثار وقصائد لابد من إسكاته في النهار حتى يبقى في الفردوس ملتحماً مكتملاً، لابد من إخفاء هذا الديك داخلنا أما كيف؟ فبأشاعة نون مخصّبة (نون مضروبة بكاف) تعمل على تبادل الأدوار بين الأشياء.

إن تحت السطح الشعري ديك خفيّ ولابد من إبقائه متوازياً كي لايعلن النص الشعري عن تضاريسه السطحية المكشوفة وكي لايضيء الضوء أعماق هذا النص السرية التي لاتكشف بسهولة على انها مجموعة من المجازات والاستعارات.

يلتقط الشاعر ليله هذا ويمارس أثناءه دوره الجمالي المرعب في الجنس والحب واللعب والسهر والخمر والكسل اللذيذ وكل افتتانات الجمال الكثيفة والغامضة. هناك اذن اثناء الليل وخلف النهار قوى وكائنات تطرز مادة العالم

من جديد وتخيط نسيجاً آخر له وستكون مهمة الشـــعر الاولى التقـــاط هـــذا النسيج وتبصيرالانسان به، سعكون مهمة الشعر دفع رموز وشـــبكات هـــذه الخياطة الاخرى.

ان كل ما يحصل في الكون له صدى في الانسان ولكنه صدى حيّ وهـــذا يعني ان حركة البروتوبلازم في الخلايا ودقات القلب وتسرب السوائل والتنفس إشارات الى كثافة كونية ما والى تاريخ كوني حصل وأظهر صـــداه في الجسد البشري. إن تأريخ المادة وتاريخ الكون مسجل شفرياً في جسد الانســـان وان غموض هذا الجسد يدل على غموضٍ أكبر في الكون وهذا الغموض الكـــوني ينتقل عبر الجسد الانساني الى الشعر وبذلك يخفي النص الشـــعري في ظلامـــه أسرار الجسد الانساني أولًا ثم اسرار الكون من خلال هذا الجسد ولذلك تصبح الفجوات والاشباح والانقطاعات في النص الشعري أمراً طبيعياً بل وضروريـــاً فهي أصداء مقابلات أخرى مثلها .

لاشك بأن الشاعروهو يمارس دوره الخارق هذا لابد أن يكون، دون غيره، إنسانا عائداً من حياة اخرى.. من ماضي الكون ومن مستقبله (حياة ما بعـــد الموت) والا لماذا يهذي بهذه الطريقة؟ إن هذيانه الغريب هذا هو مدونـــة مـــن مدونات عالم اخر أما في الماضي الكوني أو في مستقبله وهو في الحالتين مثـــل آدمٍ ساقطٍ من فردوس أو مثل إبليسٍ ساقطٍ من جحيم ولذلك فان عليه أن يصـــف ما كانت عليه حياته ادما وابليساً ، عليه أن يتحدث عن التفاصيل التي كـــانت أمام عينيه في الحياة الأخرى تلك التي تشظت منها، في الليل وخلـــف النـــهار، ظلال قوية ناتئة تزيد متعنا وتعلّي عنفنا الروحي وتكـــون مـــادة الشـــعر. أن

الشاعر، جلّ إسمهُ، وهو يغري الآخرين بعالمه الخاص هذا يتطلع حقيقةً إلى إزاحة القشرة التي تغطي حياة الآخرين والتطلع الى تحت الأدمة ...الى عالم مشتبك غامض وجميل وتماما مثلما كان يبدو في الأزمان السابقة استحالة التقاط اصوات كونية تأتي من مصادر بعيدة أو صورة النجوم التي تبعد عنا ملايين السنوات الضوئية. يبدو لنا ان الشاعر ينطق لا عن رغبة في الهذيان بل في اشتباك حقيقي لأصوات تنبثق من الأشياء التي حوله ومن اعماق الكون .. أصوات تدل على أشياء حصلت ذات يوم ابتداءً من الانفجار الكوني العظيم الذي كان فاتحة خلق المجرات الكونية.. هذه الاصداء والاصوات تلقي نفسها في أعماق الشاعر وتبعث فيه الرغبة في توليف ما يرادفها لغةً.. ما يشبهها ، ولذلك تأتي مناطق الغموض والجمل السرية .. الاصوات الغامضة أحياناً والتي تدل على تحشد صوتي كوني ألقى موجاته هذا الشاعر دون غيره .

كذلك يتحول الشاعر الى شريط سري وخاص تسجل عليه الحوادث الكونية ويتجول هولوغرافه داخل أعماق الكون أو بالاحرى امتلاكه للوح حساس يلتقط صوراً كونية سالفة أاو آنية تحصل هناك في تخوم الكون أو حافاته وتبحث بأضوائها إلى الارض لكن اللوح الحساس الكامن في نفس الشاعر الوحيد المؤهل لالتقاطها وفك شفراتها ثم عرضها في القصيدة، وبذلك تحتوي القصيدة على تحشّدات صوتية وصورية مصدرها الأساس ما ينبعث من الكون من صور واصوات حتى تصبح مهمة الشاعر الأساسية نقلها إلى قصيدة وربما فك بعض شفراتها.

الشاعر سيميائي حديث يئس من الكيمياء والصناعة وانتهى حلمه الذهبي في أن يصنع إكسير الحياة أو يحول الرصاص إلى ذهب ولكنه خط له طريقا آخر، لقد ذهب إلى نون العالم إلى نون الحياة ونون الكتابة ومارس السحر كثيرا حتى يثبت ما أراده، ولانه فشل في اقناع الآخرين فقد استعاد ضبط التصوف واعتزل. وهكذا يكون الفرق بين السيمائي والفيلسوف مشابها للفرق الحالي بين السوريالي والميتافيزيقي فالاول يسعى الى العالم الخارق بينما الثاني يسعى الى العالم الخالق، الأول وثني والثاني مؤمن.

وهكذا يكون الشاعر سيميائيا بمعنى أنه يمارس الوثنية من خلال السحر والإيمان من خلال التصوف الذي ينبض بجوهر وثني أيضا ولكنه ملتصق تاريخيا بالأيمان.

العناصر البسيطة تتفاعل والمركبات تختلط.. هذا ماعلمتنا إياه الكيمياء، ولكن تقدم التقنيات جعل المركبات تتفاعل أيضا فابتدأ ذلك بالمركبات اللاعضوية ثم العضوية ثم الأحياء.. حسنا سيتحقق إذن ذلك الحلم المذهل في ظهور أحياء جديدة أعلى من تفاعل أحياء قبلها.. حسنا، سيتحقق ذلك الحلم المذهل في ظهور إنسان جديد لا بالثقافة أو الوعي أو الوعي التحضر .. بل هو نتائج تفاعل كيميائي(أو سيمائي بشكل ادق) بين حقلين انسانيين(ل١+ل١) او بين حقلين انساني وحيواني(ل١+ل٢) او بين حقلين انساني ونباتي (ل١ +ل٣) أو بين حقلين إنساني وجامد(ل١+ل٤)، ولا اعني بالتفاعل هنا الاتصال الجنسي بل اختلاط العناصر والمركبات وفورانها لدرجة ظهور كائنات أخرى في الليل.. أعنى في ارض النون. كم هناك من النداءات التي تتقاطع والتي يعيشها

اناس مختلفون وتتصل بنداءات أخرى قادمة من حقول الحيوانـــات والنباتـــات والأحجار وعلى الشاعر ان يتوجه في مركز هذا كله وأن يضبـــط بكافـــة (ك) حركة كل هذه الحشود من النداءات..أن يسيطر عليها كلها وأن يضع برامـــج شبه كومبيوتريه لكل ذلك.

المهم أن يعرف الشاعر كيف يتحرك في هذا الظلام فان اعتراه الخوف مثلا فانه سيتخبط ولا يعود مؤمنا بأمكانية كشف النون بالشعر. إن الشـــاعر هـــو الوحيد من البشر الذى يستولى عليه شعور بأن في السلالة الحيوانية التي يـــتربع على عرشها ما هو أعلى وأرقى من الانسان ولذلك فشعره يتجه لهذه الكائنـات ويخاطبها وليس للانسان وهكذا لا يهتم الشاعر فقط باعماق الكون أو الـــذات بل بعدمهما أو نفيهما لحساب كون مضاد ونفوس أخرى، وهكـــذا إذا كـــان الكون كرة مضيئة كبرى والذات كرة مضيئة صغرى فإنه يتجه الى مقابلاتهمـــا (الكرة السوداء الكبرى والكرة السوداء الصغرى) وبذلك يكـــون المســـتوى الضمني(ن) هو أرض الشعر ومسرحه وربما تكون الكـــاف(ك) هـــي الســـبيل الوحيد لإضائته.

إن كوزمولوجيا النون هي كون تحتاني مظلم يعج بالأسرار والشعر وهـــو يرتبك ويشعر بمرارة اليأس أمام حياة السطح وما يجري على الأرض بضمنـــها الدهشة السهلة التي تخلقها المفارقات هذا الكاف يغوص عميقا ويرى حشـــدا لا متناهيا من الأسرار التي تحرك الوجود من بعيد وهذا هو حقله الوحيـــد وربمـــا الأبدي فهو يجد نفسه هنا بين هذه الاسرار الصماء المتخفية يصطـــدم بهـــا .. يحركها... يجادلها ويصنع لها مليون مفتاح ولا يمل ... إنه كاف هـــذا الحقـــل

النوني. لقد تناثرت هذه الأسرار والاشارات الصماء كعلامات نبوءة وكشف قذفها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة والكشف عن معنى العالم.

إن الطريقة المثلى في النظر الى الشعر هي في محاولة جمع ما لا يجمع من الكون الشعري الظاهري ذلك لانها بالفعل تجتمع ضمن النون الشعري الذي ستكون مهمة الشعر فتح أدراجه وملفاته ، إن الوجود بما هو عليه مما نراه ونحسه لا يحتوي على جوهر الشعر لانه من الظواهر المتدفقة المتناقضة، إنها بنى مضطربة وحقول لامرئية لكن هذا الجوهر قد يستنفر فيظهر عندما تحاول رؤانا وقصائدنا اختراق السطح والاجتماع عند حافة البئر التي يتداعى فيها جوهر الشعر ذلك بجوهر الذي ستمسكه البصيرة العالية من السقوط ثانية في أرض النون، تلك هي فضيلة الرؤى والبيانات والنظريات التي تعمل بجوار القصائد الكبيرة في محاولة للتحشد وإعطاء مركزها صفة أو مكان الجوهر الذي سيصعد تلقائيا من المستوى الضمني فيبدو منكشفا مستعدا للسقوط عند أي اهتزاز أو اضطراب .

جوهر الشعر إذن تحكمه أو تسيطر عليه طرق النظر والرؤى اما مادة هذا الجوهر فستتدفق ، النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطت أما تدفقه داخل خلية الشكل فيتم في النصوص الشعرية . إن النظريات الشعرية عبارة عن خرائط متداخلة مع بعضها يتولد من تقاطعاتها وثنياتها بؤر وإضاءات تفتح الطريق ، هذه النظريات آيلة الى الدفن ولكن من نشوئها وموتها تتولد الطرق الشعرية الجديدة. ان على هذه النظريات سد فراغ بعضها وتحشدها بطريقة

تساهم في تشكيل رؤيا قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقص وتعدل وتمنح القصيدة الجديدة.

إن النظام الرؤيوي الخفي يوجد أولا ولكنه عندما يتهيج يصبح نظاما ظاهرا غير قابل للقياس أو الحصر ولذلك يحتاج منا منذ البداية صيغة دقيقة غيرعيانية.. صيغة تناسب العالمين غير العيانيين اللذين يرتع فيهما نظام الرؤيا (ن) وهما (الكون تحت الذري والكون فوق المجري) حيث تنعدم الأجزاء المنفصلة وتخضع كلها لحركة كبرى ومادام الشعر يتزلق من أي تحديد فأنه يشبه الدقائق والذرات التي لا يمكن قياسها وتحديد وزنها وحركتها في نفس الوقت أي لا يمكننا القول بأن الذرات لها وجود محدد وهي تقفز من مستوى لآخر (مبدأ هايزنبرغ في اللاتعيين) وهكذا لا تليق بالشعر نظريات ورؤى خشنة مستلة من المستوى العياني الميكانيكي بل تليق به نظريات ورؤى مجهرية وكونية (ضمنية)، في الوقت نفسه، حيث الاستمرارية والمسارات الدقيقة والحركة اللانهائية.

القصيدة أو الرؤيا الشعرية دوامة من نفس مادة النهر النوني الذي يسري هادئا في الكون ولأنها كذلك فانها تذهب إلى بنية اضطراب تؤدي بها الى فقدان معلوماتها ونظمها الداخلية فهي إذن صدع في الحركة الشمولية ولذلك تبدو كتابتنا لها نوعا من الكشف والومض لأن العقل البشري مصمم في ظاهره لمعرفة النظام العياني أما دوامات أو موجات النظام الضمني فأمر يسعى له العقل البشري ليزداد رقيا، وهكذا تبدو الظواهر العشوائية في الكتابة (الشعرية والنظرية) لأول وهلة أنظمة فاقدة للأواصر والقوانين ولكنها في حقيقتها

ترتيبات ضمنية عالية الدقة وهي جزءٌ من النظام كامل الشمولية الذي يقع تحت الانظمة التي نكتشفها... إنها في حقيقتها أنظمة شديدة التماسك بقوانين بالغة الدقة وعلينا أن نسعى لوضعها في المكان المناسب.

أين يقع الشاعر من هذا كله؟

هل هو جزء من الكون الشعري أم انه نقطة الخلق فيه؟

إن الشاعر وهو يقف (بهذا الوعي) أمام الكون المادي والشعري يدرك تماماً انه ووعيهُ هذا ينعكسان على كل ذرة من هذا الكون وفي كل مادة شعرية وهكذا تقف مرآة الشاعر جزءاً من عملية رصد كبرى. يرصد مستويات أعلى للحقيقة الضمنية مستويات ظهور ودفق أعلى وأشد شمولاً وهكذا يكون الشاعر والكون شبيهان بالموجة والنهر وعلى حافتيهما تخرجُ القصيدة التي هي في حقيقتها مشاهدات ورؤى الشاعر لنون النهر والقصيدة هي الصورة اللامتناهية التكرار التي تتلقفها سطوح مرايا أي إنه يعبرُ بشكله العياني ذي الأبعاد المعروفة عن (الحقيقة الشعرية) ذات الابعاد اللامتناهية والتي تمثل (الحقيقة الكونية) وأنظمتها الضمنية الشديدة الاشتباك.

الشعر حركة شاملة متعددة الأبعاد (ظهوراً واختفاءً) والذي نتلقفه منه هو ما نلمسه أو نلمحه أو نكتشفه وليس (الحقيقة الشعرية)، التي لا يمكن مشاهدتها بل يمكن تصورها عقلياً، فعلى سبيل المثال تنظر هذه الحقيقة الشعرية ذات الأبعاد العليا الزمان والمكان والأشياء على أنها أمواج ومشاهدات وتدفقات أكثر من كونها ابعاداً حقيقية قائمةٌ بذاتها فهي كالطفح المادي المحسوس تظهر على شبكة الوجود الحقيقية وتختفي.

إن الشعر يخلق زمنهُ هو لا الزمن المحسوس الذي نعرفه أو الذي تسجله الساعة والروزنامة والتاريخ لان الزمن في الحقيقة الشعرية موجة من ملايين الأمواج غير المكتشفة، وكذلك المكان حيث يخلق الشعر مكانه هو ولا يعود منتسباً الى (الحيز) المحدد الذي ينتمي له الشاعر او بعض ما توصيه القصيدة وحقيقة هذا المكان انه ذو ابعاد كثيرة (وليس ثلاثة ابعاد)، وكذلك الأشياء التي تشير إليها القصيدة فهي ليست المادة المفصولة عن بعضها بل يخلق الشعر مادته على أنها طبقة من طبقات الطاقة ظهرت أمام عيوننا بالصدفة أو لمحدودية هذه العيون أما هي فجزءٌ ناتىء من نسيجٍ لامتناه.

يقف الشاعر أمام الحوادث الكونية ويستلم بياناتها ومعلوماتها عن طريق أجهزة الحس ثم يستوعب وعيه للكون عن طريق أمواج وشبكات ومعارف متداخلة لكن الوعي بسبب وجود الدماغ (أمواج تدخل مادة) سيستوعب الصورة العيانية الظاهرة، اما المستويات الضمنية فانها تخزن، والشاعر الحقيقي هو الذي يُخرج هذا الخزين المحفوظ في أنسجة دماغه عن الكون كما هو لا كما رّتبه وقطّعه الدماغ، وربما تشكل النظريات الشعرَية الثابتة في الذاكرة حُجباً تمنع الشاعر من إخراج الحقيقة الشعرية ولذلك عليه أن ينسف هذه الحجب لانها ستزيد من صعوبة ظهور (الحقيقة الشعرية). الشاعر وهو يرصد المستوى الضمني (ن) تدخل وتخرج منه وإليه قوى رصدٍ تزيد احتمال خلقٍ هياجٍ أو دوامة جديدة ذات بنية مضطربة أعلى وهذا يعني خلق تركيب أعلى للحياة بأسرها وهكذا يكون الشاعر سبب الشعر والشعر سبب الشاعر والإثنان نتيجة حركة شاملةٍ كبرى. الشاعر والشعر يدوران حول بعضهما

ويلتفان أحياناً في نسيجٍ واحد يصعب فصلهما وتبدو عملية الفصل مستحيلة بين والرؤيا الشعرية ونصه لأنهما موجة واحدة: النص الشعري بطنها الأعلى الرؤيا الشعرية بطنها الاسفل وإذا تطابق البطنان مع الموجة الكونية المنبثقة من المستوى الضمني بطريقة متماثلة إزداد الاداء الشعري والرؤيوي قوةً وسعةً.

عندها تتوحد المتناقضات بل هذا هو قانون الشعر (توحيد المتناقضات) وادراك ان لا فرق بين القضية وضدها الاّ في زاوية النظر أما كلاهما فينتميان إلى الحركة الأشمل فالمعلوم والمجهول، مثلاً، في حركةٍ واحدة متصلة فمرةً يصعد المعلوم أمامنا فيغدو مجهولاً بعيداً ومرة يصعد المجهول فيعرَّف ويصبح المعلوم مجهولاً، الشعر يمثل حركة المعلوم والمجهول وليس حركة المجهول فقط. وهكذا فالشعر لا يتضمن قوانين ثابتة بل قوانين ذات استقرار نسبي وتكون حركة الكل حاويةً على حافتي التناقض لأنها حركة ابداع أشكال (جديدة) من وقت لآخر.

وبمعنى آخر ليس هناك أجزاء تلحتم فتكوّن الكل الشعري بل ان أي جزء يغّلف الكل الشعري ويتغلف به، وهذا يعني أن الدفق الشعري يتشكل مثل ضفيرة تظهر وتختفي في كل مرة قطعها ولكنها (وهي متداخلة الطبقات والأجزاء) تعطي صورة للكل الشعري.

كـون اللغـة (خـرائط النـص الشعـري)

خرائط النص الشعري هي خرائط لغوية ورياضية عميقة لا يعرف الشـــاعر أنه وضعها بهذه الكيفية أو تلك ولكنها موجودة على أية حال. وحقيقة الأمـــر أن هذه الخرائط ماهي الاّ الحقول (ل) التي تحيط وتتوغل في النصوص وتســـمى هذه الحقول بحقول الشكل التي هي تعبير ظاهر عن الترتيبات الجينيـــة للنـــصّ الشعري وهو داخل المستوى الضمني (ن).

وقد تكون الخرائط الشعرية انعكاساً لهولوغراف عقلي وضعه الشـــاعر أو انعكس من عقل الشاعر وهو يقترح قصيدته وكشفها يعني، على وجه الدقـــة، الفوز بمستوى (فوقعقلي) لأن ذلك سيتضمن اتحاداً بين عقلٍ أنتج هذه العلاقات وعقل اقترح لها نموذج (عقل الابداع + عقل الرؤيـــا). ان نمـــوذج الخرائـــط الشعرية المقترحة (التي يقترحها الرائي عادة فيجدها في النص) لا يتطابق تمامـــاً مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية لأن هناك توازناً قلقاً بـــين الخريطـــة (النموذج) والعلاقات (النصوص) وتعمل موجات التجديد الشعري دائماً علـــى هدم هذا التوازن وخلق توازن آخر وهكـــذا. لاشـــك أن الخرائـــط اللغويـــة والرياضية للنص هي ترتيبات عالية جداً قادمة من المستوى المضموني (ن) وقـــد تبدو لوهلات عديدة أنها صيغ أو حركات عشوائية لكنـــها في حقيقـــة الأمـــر خرائط لترتيبات أو حركات بالغة الدقة لا يمكن لمســـاطرنا أن تضعـــها وفـــق مقاييس معروفة.

وبالرغم من أن عظمة الشعر تبدأ من هناك.. من النصوص الشعرية كما هي ولكن هذه النصوص وحدها لا تملك أن تجيبنا على شيء فهناك تحتها دائماً الخرائط التي تمثل باطن هذه النصوص وأعماقها.

إن اللغة المتداولة (التي تؤخذ منها اللغة الشعرية) بحد ذاتها تخفي في داخلها أنظمةٌ ضمنية كانت تجري في نسيج الحضارات المتعاقبة بل وقد تكون هذه الأنظمة الضمنية متدفقة من الحضارات الشفاهية أو البدائية الموغلة في القدم وهي تسري على كل خرائط متداخلة تضم معارف وكشوفات فطرية نشير الى ذلك فقط تبدو النظرية ضرورية للاعلان عن ذلك النظام وشرحه اما خرائطه وتفاصيله فهو سعي.

حسنّاً... أليست اللغة نوعاً من أنواع الموجات التي انعكست في بعضها (أثناء تداول اللغة الواحدة أو في أثناء اختلاط اللغات مع بعضها) وتضمنت أنظمة خفية (اشارية وصواتية ومعجمية وبلاغية وأسلوبية وسردية) مازالت تسري أو تتدفق.. إن النظام اللغوي الضمني هو العثور على الشعر اذ قد يطفو هذا النظام اللغوي الضمني على السطح فليتمع ويشير الى الشعر.

إن الحركة الشاملة أو النظام كامل الشمولية في اللغة انما هو الشعر الذي يبدو عشوائياً بينما هو يحتوي في داخله على انتظام فائق.

تحاول النظريات الشعرية تصوير الشعر على أنه فن مستقل ذو مواصفات محددة وهو موجود بصورة متغيرة حسب عصور ظهوره لكن هذا البيان يريد أن يقول بأن الشعر حزمٌ مجموعات ملتفٌ في الكل اللغوي والكل الكوني ولا يوجد في جزء معين من اللغة أو في جزء معين من الطبيعة أو الكون وانه في أية

لحظة قد تُنكشف واحدة من تلك المجموعات فيظهر تيار في الشعر او طريقة جديدة (كلاسيكي، رمزي، رومانسي، سريالي... الخ) ولكن في اللحظة التالية قد تنحل هذه المجموعة (من التصورات والطرائق والنصوص) لتحل محلها المجموعة التي تليها أي اننا عندما نكشفُ نظاماً شعرياً مجدداً (نظرياً او نصياً) فانما يكون ذلك نوعاً من التجريد لحركة متدفقة غير قابلة للتجزىء.

إن الشعر (النص والرؤيا) ليسَ واحداً بل هو انكشافات متعاقبة تتقلب في الظهور من المستوى الضمني وحتى سطحها العياني (ع) أو العقلي عند الشاعر أو الرائي. ولأن كل مجموعة نظم شعرية تنحل في اخرى فالشعري يبقى دائماً الشيء نفسه، وهذا يعني أنه متواصل ومنقطعٌ معاً لأن هذا يعتمد على كيفية انكشافات المجموعات، فلو أن المجموعات انكشفت بالتعاقب وهي متقاربة مع بعضها ظهر الشعر يتحرك من عصر الى عصر أو ينتقل أسلوبياً بصورة متدرجة طبيعية تسمح للدرس التاريخي بتأكيد مناهجه ولو انكشفت بالتعاقب وهي مبتعدة عن بعضها ظهر الشعر منقطعاً من عصر لعصر ولكن حقيقة الأمر تكمن في أن الشعر متدفقاً هو نفسه وما يظهره كأشكال عديدة وتيارات عديدة هو زاوية النظر إليه.

وهكذا يُظهر المستوى الضمني للشعر هذه التقلبات السريعة في حركة الشعر ليؤكد قدومه من بحر الطاقة الكوني الذي لا أول ولا آخر ولو أن عصراً ما وضع المعوقات لطريقة انكشاف معينة فأن المجموعة التي لم تنكشف ستنتظم وفق ترتيب ضمني مختلف كما حصل مع الشعر العربي مثلاً في نهاية العصر العباسي حيث كانت المجموعة تشير الى انفراط التفعيلات المقننة بالشطرين إلاّ

أن ذلك لم يحصل لأسباب كثيرة وكان لابد أن يظهر الشعر الحديث هنـــاك في ذلك المفصل الذي يربط بين العصر العباسي والعصور المظلمة فظهرت أنمـــاط شعرية وانتظمت وفق ترتيب ضمني مختلف (الموشح، البند، الكـــان والكـــان، القوما، الزجل.... الخ).

والآن لنتصور هذا الأمر بدقة: الشعر هو المستوى الضمـــني أي البحـــر اللامتناهي تظهر اللغة فيه على أنها هَيجاً كمياً صغيراً شبيهاً بالموجة وأقرب مـــا تكون إلى نبضة ضئيلة... إن الاحتمالات الضمنية اللامتناهية كلّها شـــعر وان الاحتمال العياني اللغويّ الواحد هو ما نتداوله من لغة وفق سياقات، وهكـــذا تسقط فكرة (الشعر انحراف في اللغة) وتعدّل إلى ان (اللغة احتمال عياني واحـد في الشعر) كيف حصل هذا؟ لاشك أن اللغة بحد ذاتها وفق سياقاً التداول هـــي شعر منكشف، أي أن الترتيبات المختلفة للشعر ستُظهر ترتيباً واحداً سياقياً هـــو اللغة وهكذا.

إن العدم الشعري الذي يتمثل في مستويات النون البعيدة يحتوي في جـــزءٍ صغيرٍ جداً منه على شعر يعادل كل ما ظهر من شعر في اللغة وهذا يؤكد بـــأن الكون الذي نسكنه هو بحر لا متناهٍ من الشعر وتصدعاته أو شروخه ما هـــي الا وجودنا العادي ولغتنا العادية. إن حياتنا (اللغوية والمادية) هي هَيّج أو نبـــضٌ أو تصدع في زجاجة الكون. ولكن هذه الرؤيا لا تنفي انفصالهما، بـــل ان العـــدم الشعري يلازم الوجود الشعري بل يتسرب فيه مثل النهر والموجـــه. ان العـــد الشعري هو ما تحت النظام الضمني المتعدد الأبعاد أمـــا الوجـــود أو الظـــهور الشعري (اللغة) فهي نموذج صغير من هياج في بحر الطاقة ولأن هذا الظهور بـينّ

وعياني فيمكن فصله ودراسته وهكذا يمكن ان يدرس الشعر (الدرس الشعري النقدي والفلسفي وغيرهما) أما هذا البيان فيحاول إيضاح المستوى الضمني وما تحته (الرؤيا الشعرية) ولاننا من خلاله حاولنا أن نعدد الأبعاد ونعمق الزمان والمكان في الشعر فقد هرب الشعر من الدرس واختفى في طيات الأنظمة الشعرية، أي أنه رجع إلى حقيقته.

إن الشعر، وهو نظير العدم، يصبح بطاقة لا متناهية تسري في الكون كله وتقع في المستوى الضمني (ن) لكنه عندما يريد الظهور يتحجم في أبعاد محددة (ابعاد اللغة والزمان والمكان) بعد أن كان لا نهائي الأبعاد ولأنه فقد أبعاده اللانهائية فأنه يتقمص أبعاد المستوى العياني الثلاثة وربما الاربعة فيظهر ويتحول الى قصائد في حين أن اللغة كلها هي اهتزاز صغير في محيط شعري هائل.

لكن السؤال الحاسم هنا هو من أين تأتي الخرائط الشعرية؟

هل هي ترتيبات المستوى الضمني أسقطت ظلها على الأعمال الشعرية؟

أ م أنها إسقاطات العقل الشعري الهولوغرافي؟

إنها الاثنان معا لكن الخرائط اللغوية الواضحة تظهر بدقة اسقاطات العقل الشعري الهولوغرافي أولا، ثم، وتحت هذا، تستعصي الخرائط الضمنية العشوائية الحركة.

يترك الشاعر دون أن يدري خرائطه أو أنظمته الرمزية اللاشعورية داخل الأعمال الشعرية ويمكن كشف هذه الخرائط عند دراسة مجموعة من القصائد في مرحلة واحدة لشاعر واحد، كذلك يمكن دراسة عصر شعري كامن عن طريق فرز نماذج أساسية من شعراء هذا العصر ثم إخضاعها للدراسة لكشف الخرائط

الداخلية لها وبنفس الطريقة يمكن كشف انقطاعـــات العصـــور الشـــعرية أو تواصلاتها.

إن الخرائط الشعرية لشاعر واحد هي

أشبه بالشيء الذي ينعكس ضمنيا في أعمال الشـــعرية ويكـــون صـــدى لهولوغرافيا شخصية أي أن قصائد شاعر معين تضم أو تعكس صـــــورة هـــذه الخرائط في كل أعماله الشعرية وكذلك الحال بالنسبة لشعر عصر معين حيـــث يمكننا أن نرى هذه الخرائط وهي تنعكس في مرايا ذلك عصر ليتشـــكل منـــها شعراء عدة لا يخرجون في أفضل أحوالهم عن البنية العامة لشعر ذلك العصر أو الجيل أو المرحلة.

الخرائط الشعرية أصل البنى العقلية

لاشك أن الخرائط هي نوع من الرمزية اللاشعورية وهي لذلـــك تمتلـــك خصائص الرمز، الذي لا يمتلك شخصية أو زمنا اومكانا، فهي معلقة بين المعـــنى الذى نرمي اليه وبين الاغتباط الذي شملها وهكذا تبدو الشبكة الرمزية الشعرية التي تفرض الدال أولا ثم تفرض المدلول ثانيا. أي أن المعادلة التقليديـــة الـــتي تقول بأن:

المدلول ينتج *الدال الذي* ينتج الرمز

هذه المعادلة يمكن أن، تكون معكوسة حيث يسيطر الرمز علـــى العقـــل ويقوم بإنتاج الدال الذي يقوم بفرض أو انتاج المدلولات أي أن:

الرمز ينتج الدال الذي ينتج المدلول

واللغة تنتج المضامين أو المدلولات باعتبارها خزينا شاملا للعقل.

إن هذه المعادلة تعتمد على حرية الانتاج إذ لايمكن للمدلول المقيد أي يـأن ينتج الدال الأكثر حرية ثم الرمز شديد الحركة بل العكس هو الصحيح حيث تنتج الحركية الرمزية أول حد وهو الدال ثم ينتج الـذال قوانين المدلولات ويضمنها داخل العقل.

وهذا يعني أن البنى اللغوية التي تسيطر على عقولنا وحياتنا مسيطر عليها من قبل بنى وخرائط شعرية خفية يجهد الشاعر نفسه في سبيل العثور عليها وكشفها، وهذا يعود الى قضية في غاية الخطورة اذا ما حاولنا إطلاقها وتعميمها وهي أن الخرائط الشعرية (باعتبارها خرائط رمزية) هي المصدر الأول الذي يتحكم بكل شيء والذي ينتج عنه بنية لغوية هي احتماله العادي (ولنرجع قليلا الى ان البحر الشعري اللامتناهي في المستوى الضمني يعطي عندما يظهر الى المستوى العياني احتمالا واحدا لغويا) أي ان هذه الخراط هي التي تحكم ظواهر العقل ونتائجه أي أن الشعر ليس معطى عقليا بل بالعكس أن العقل معطى شعري والأصح أن العقل معطى لغوي واللغة معطى شعري ويستدعي هذا المفهوم تشبيها سبق أن مر علينا وهو ان المادة ضوء متجمد حيث اللغة شعر متجمد والعقل لغة متجمدة أي ان العقل شعر متجمد مرتين.

إذا كان الواقع محكوما بجدل مادي او مثالي فإن اللغة محكومة بجدل شعري خاص ومختلف عن الجدل المادي او المثالي لا يعتمد على صراع الاضداد بل على نسج كيفي في مادة الواقع واللغة وهو اقتراح بنى جديدة للمثل والعقل

واللغة تعتني بضم المتقابلات الثنائية (لا الثلاثية كما في الجدل المعروف) ويمكننا ان نعود تفصيليا الى هذا الأمر في مكان آخر.

ان البنى التي تسيطر على لغة الاساطير وعلاقات القرابة مثلا هي لغة لا شعور جماعي رمزي يتمثل على شكل بنى وهي في حقيقتها بنى شعرية ولذلك تصبح اللغة نسيجا اما بناها العميقة في اثر معين (اسطورة، ثقافة، دين... الخ) هي بنى وخرائط شعرية خفية يجهد الشاعر نفسه في سبيل العثور عليها وكشفها وهذا يعود الى قضية في غاية الخطورة اذا ما حاولنا اطلاقها وتعميمها وهي أن الخرائط الشعرية (باعتبارها خرائط رمزية) هي المصدر الأول الذي يتحكم بكل شيء والذي ينتج عنه بنية لغوية هي احتماله العادي (ولنرجع قليلا الى ان البحر الشعري اللامتناهي في المستوى الضمني يعطي عندما يظهر الى المستوى العياني احتمالا واحدا لغويا) أي أن هذه الخرائط هي التي تحكم ظواهر العقل ونتائجه، أي أن الشعر ليس معطى عقليا بل بالعكس أن العقل معطى شعري والأصح أن العقل معطى لغوي واللغة معطى شعري ويستدعي هذا المفهوم تشبيها سبق أن مر علينا وهو أن المادة ضوء متجمد حيث اللغة شعر متجمد والعقل لغة متجمدة أي أن العقل شعر متجمد مرتين.

إذا كان الواقع محكوما بجدل مادي أو مثالي فإن اللغة محكومة بجدل شعري خاص ومختلف عن الجدل المادي أو المثالي لا يعتمد على صراع الاضداد بل على نسج كيفي في مادة الواقع واللغة وهو اقتراح بنى جديدة للمثل والعقل واللغة تعتني بضم المتقابلات الثنائية (لا الثلاثية كما في الجدل المعروف) ويمكننا أن نعود تفصيليا الى هذا الأمر في مكان آخر.

ان البنى التي تسيطر على لغة الاساطير وعلاقات القرابة مثلا هي لغة لا شعور جماعي رمزي يتمثل على شكل بنى وهي في حقيقتها بنى شعرية ولذلك تصبح اللغة نسيجا اما بناها العميقة في اثر معين (اسطورة، ثقافة، دين... الخ) هي بنى شعرية بامتياز او لنقل أن الشعر يسيطر عليها من الداخل ويبدو أنه يفعل ذلك برتابة وصرامة معا وهذا يعني أن الشعر ليس خروجا على المألوف بل هو (استبطان المألوف وتشكيل قانونه الضمني).

إن تصور البنى على أنها نوع من القبلية أو المتعالية (الترانسدنتالية) الخالية من الذات يصح على اللغة اكثر مما يصح على الشعر، لان الشعر خرائط تتضمن بنية اللغة وهي خرائط كونية انطبعت في ذات، أي ان اتحاد اللغة كل من الشعر واللغة وانفصالهما من حيث التعالي فالشعر متعال ذاتي فمتعالية موضوعية ولهذا السبب فقط لا يقوم العقل البشري بالتركيب او التحليل بل أنه ينتقل في احتمالات الشعر واللغة أي ان المعرفة باكملها هي أعمال في اللغة.. في احتمال واحد من احتمالات الشعر وهي على هذه الحركة الكلية الشاملة محاولة لاستعادة الحركة الكلية الشاملة للشعر وهذا يعني أيضا أن غياب الفرق النوعي بين السحر والعلم والشعر متأت من مقدار انفتاح وانغلاق الدلالة فيها وأنها تمثل جميعا العقل البشري دفعة واحدة ولا ضرورة للفصل أو لإقامة سلم التطور بين هذه الحقول.

وهذا يعني أن التفكير الشعري لا يختلف عن التفكير الفلسفي أو العلمي أو الاسطوري أو السحري إلا في طريقة الانطلاق، وربما في طريقة الحرث، والفروقات الواضحة تتأتى دائما من العقل الذي يتخذ من البنى وقالنماذج

والموديلات التي يصنعها في فرضياته وزواياه أساسا، أما الشعر فيطلق قوتـه دون مبالاة بهذه النماذج ولذلك يتخذ الشعر في منطقة النظر الشـــعري أو الرؤيـــا الشعرية طريقا كهذه لا لكي يتحول إلى علم بل لكي يثبت أنه قادر أيضا علـــى خلق نماذجه وموديلاته ومن أجل تفسير الحادثة كما هي.

الشعر على هذا الأساس ليس مرحلة تعقب أو تسبق العلم بل هو نشـــاط نوعي مهم سيبقى قائما دونما حاجة الى نقض.

الشعر يستخدم حطام الذاكرة البشرية (الجمعية والفردية) أما العلم فليـــس له ذاكرة.. إنه الحاضر فقط وهو لا يستخدم حطاما بل بنية صارمة، العلـــم لا يفكر أما الشعر فيتأمل في حطام العقل وبناه وهو يعيد بناء هذا الحطام وهـــذه البنى بطريقة رمزية لا شعورية فردية.

كيف إذن يمكن أن نفهم معنى الشعر؟ معناه الكلـــي والشـــامل في هـــذا الخضم؟ إن معنى الشعر يكمن في أعماق الإنسان وتكاد الخرائط الشعرية كمـــا حددناها تشكل هولوغراف الانسان بأكمله ولذلك يبـــدو المعـــنى منحـــلا في عمليات تشكيل الخرائط وعكسها وتوليفها أمام ما ينعكس من مرايا الكـــون المقابلة لها... إن معنى الشعر لا في فهمه أو رده إلى مجموعة مـــن التفســـيرات المسطحة بل في كونه يحمل هذا الحشد الهائل من البنى المطردة بطريقة منظمـــة عميقة وقد تكون الخرائط التي يحملها، بما هي عليه من أدراج سرية، خالية مـــن كل معنى ولكن انتظامها بهذا الشكل بثها بهذه الطريقة هـــو المعـــنى الشـــعري وبعبارة دقيقة ينتج المعنى الشعري من الدفق المنظم للبنى بحد ذاتها أي ان الدفـــق هو الاساس لا النسق.

إن تاريخ الشعر على ضوء ماقلنا يبدو لنا وهميا وزائفا لانه عبـــارة عـــن اتصالات وانقطاعات غير دقيقة ولأنه مكون من موديلات ونمـــاذج وطرائـــق وأشكال كل واحد قائم بنفسه ولذلك يصبح المفهوم الكرونولوجــــي للشـــعر مفهوما زائفا خلقه مؤرخو الأدب ولم يساهم فيه الشعراء فليس هناك قبل وبعـد مستمر لشعر مرحلة معينة بل هناك تكتلات محكمة منفصلة يعمل وهمنا علـــى وصلها قسرا.

إن مقولة (تاريخ الشعر) مجحفة، من ناحيتين، الاولى افتراضها نمو الشـــعر بايولوجيا ثم موازنتها بين مقولتي الجوهر والتطور المتناقضتين، ومن هنـــا يـــأتي تأكيدنا على التخلي عن النمو البايولوجي للشعر على على أنه يمـــر بمراحـــل الكائن الحي أو قل الانسان فليس هناك تقدم واحد لتاريخ الشعر بـــل هنـــاك تقدمات كثيرة وهذا يعني أن الشعر ينمو بطريقة تختلف عن نمـــو الاقتصـــاد أو السلاح أو الفلاحة أو المصانع... ولذلك توجد التحولات جنبـــا إلى جنـــب وليس متسلسلة كرونولوجيا.. إن تطور الشعر يتم وفق طفرات منفصلة.

وعلى سبيل المثال تم فصل وهمي وكاذب بين الشعر والنثر في مجموعة مـــن الضوابط التي تجعل من النثر شعرا وحقيقة الأمر ان تأريخ الشـــعر يطمـــس الى نصفه في تأريخ النثر وليس هناك حدود سوى القافية والوزن...

إن الشعر وهو يخرج على شكل قصيدة محفز من الداخل ويسعى نحو إنتـاج نفسه من الداخل ولكنه يصون ذاته في محيط متغير لذلك فإن النشاط النـــثري الذي يحدث داخل الشعر له بنية تشابه البنية الشعرية وهذا يعـــني أن ظـــهور

النشاط النثري داخل الكل الشعري ليس جزءا من صراع الشعر ونموه.. إنـــه حياة الشعر وأنفاسه.

وهكذا يكون الكل الشعري والاجزاء النثرية داخله أحدهما مرآة للآخـــر ينعكس فيه ويحوله، ولم يظهر الشعر لانه حصيلة مبدعة لارتباط آلي بين الاجزاء والنثرية بل أن الشعر تكشف بطريقة تشير أو ترمز الى الـــترتيب الكـــوني ذي الأبعاد المتعددة والتي تتضمن ترتيبات نثرية بل وترتيبات رياضية أحيانا.

إن الفروقات بين الشعر والنثر هي فروقات متأتية من الاصطلاح والفـــرز النظري وهي أمور مجردة لا تمتلك إلا قيمة عادية بحثية وليســـت حقيقيـــة لان الشعر والنثر مشتبكان مع بعضهما ومتداخلان على شكل نسيج واحد لا علـــى شكل طبقات. المهم أن النثر ينبض أو يتحرك حركة حية هذا هو الكفيل بـالنظر اليه على أنه شعر.

لا أشك ان النثر الخالص والشعر الخالص موجودان ولكن في مســـتويات غير مرئية أو محسوسة وأن أفضل نقطة لظهورهما هي نقطـــة التـــوازن أمـــا في حالات اللاتوازن (البنى المضطربة) فإنهما مشتبكان مثل اشتباك المـــاء داخـــل الخلية الحية، فالماء لوحده ميت والماء داخل الخلية حي ولا يمكننا ونحـــن نجـــزء الخلية الحية الى أجزاء ميتة الا بعد قتلها أولا.

إن النثر شعر داخل الخرائط الشعرية ونثر خارجها.

عندما تزداد حماسة الاتصال المباشر يقوى النثر ويعتكف الشعر داخله مثـل جنين وعندما تزداد حماسة الاتصال الجمالي يقوى الشعر ويعتكف النثر داخلـــه مثل جنين، وفي الاتصال المباشر (النفعي) يحبل النثر بأمكانيات شعرية عالية أمـــا

في الاتصال الجمالي فيحبل الشعر بضرورات نثرية قادمة وخـــلال العمليتـــين ستنهار بنى وتنحرف تدفقات كثيرة وسيزداد الاضطراب وفيها سيتضخم الشعر أو النثر كل على حساب بعضه ولكنها دائما ستبلغ مدى متوسطا فيما بعـــد، هذه هي العملية المعقدة لظهور الاشكال وتؤثر فيها مجمل حركات الاقتصـــاد والثقافة والسياسة.

لا يقع الشعر على قمة الهرم التطوري للأجناس والانواع الادبية وهو ليـس (الاعلى) اذ لا وجود لتسلسلات هرمية تصعد في الطبيعة بل هناك انتشار أفقـي لهذه التسلسلات يربطها ببعضها، إنها تؤثر جميعها على بعضها وتتـــأثر بهـــا. إن الشعر يقع كنبضة أو هيج في الآفاق ولا يتربع على عرش هرمي وهذا الوصـــف يتناسب مع منظومة ذاتية القوة كالشعر ومثلها الجسد ودورة الشـــمس مـــن الوصف الهرمي الذي تأتي به عادة عقولنا من أجل الدرس والصنافة.

إن كل الحقائق التي استلمناها موجودة في هيكل أو نظام معين من الرؤيـــا والمقياس ولو غيرنا هذا النظام لتغيرت الحقائق والحقيقة هي أننا نبدل الأنظمـــة والحقائق لا تتبدل.

إن إنتاج الشعر (انتاج القصائد بكلمة أدق) يتم وسط أنظمة انتاج معرفيـة هائلة ولكنه يختط له طريقا بالرغم من كل الوسط المدجج حوله إنه مثل نبـــات ينمو فيغير هندسة المكان الذي حوله الذي يعيد ترتيب مساحته، كذلك يضطـــر النبات لإجراء بعض التعديلات في مسار نموه. ان ظهور أجناس عقلية وروحيـــة (مكتوبة) جديدة دائما ومحاولتها التكيف مع المناخ الكتابي بشكل عام يمر عـــبر توازنات كبيرة بين المستوى النوبي (مخزن الانواع) والمستوى العيـــني (ســـاحل

الظهور) بالرغم من أن المستوى العيني يعمل على صيانة المستوى النوني وستكون حركة الأخذ من المستوى النوني الى العيني وحركة الصيانة من المستوى العيني الى النوني (حركة القاف) حركة من أجل تعميق الحياة وجعلها ذات معنى كبير، هناك، اذن، مستويات تضطرب ومستويات تصون وحركة تتدفق علوا وهذا في اعتقادنا هو مجمل ما نسميه بتطور الانسان والمجتمعات لأن هذه الحركة تحرك الانسان الى مستوى تفاعلي أعلى وتخلق له بذلك رقيا اكبر ويتطور نسيج الحقيقة التي يعلو الانسان باتجاهها، وهذا يعني أن نظرياتنا ورؤانا ستضطرب وستتضمن نوعا من التعقيد انسجاما مع المستوى الذي تحاول وصفه تلك النظريات أو الرؤى أي الها ستحفل بتعقيد طبيعي ينسجم مع مستوى الاضطراب الجديد.

ولأن كل جزء في الكون يتحرك ويؤثر على غيره فستبقى الحالة غير المشبعة وغير المتوازنة قائمة وستوزع بنية الاضطراب نتائجها على مجمل حركة الكون (بضمن هذه النتائج وعينا الجديد لها فهو قوة اضطراب جديدة).

كذلك فإن اختفاء أجناس روحية وعقلية (مكتوبة) يدل على عدم مقدرة هذه الاجناس على التكيف مما يؤثر على تكوينها أو تشكيلي الجيني الذي قد يظهر عدم جدواه في مرحلة ظهور تشكلات جينية أنشط ولذلك لا يعود انتاجها ضروريا فيصار إلى ما يشبه الحذف لشفراها الضمنية التي دفعت بها الى الظهور فتعود ثانية للاحتجاب في المستويات الضمنية وتلف في طيات وموجات دائرية أقوى وأشد حتى يسنح لها الوقت بالظهور ثانية. وهذا يعطينا تصورا على

أن حذف أو موت الأجناس الكتابية يعنى توسعا في الخلق العقلي ونموا في تطـور الروح.

الشعر ورؤيا الشعر يتشكلان في المنطقة القلقة (المضطربة) وتحد بهما حقول تشكل لا نهاية لها مندمجة في بعضها ومتداخلة للحد الذي تجـري فيـها دائمـا تعديلات ضرورية لحركتهما أي أن الابداع لا يقع داخل الترتيب الميكانيكي بل أن هذا الترتيب هو من اختراع عقولنا ويتعلق بضرورات الـدرس والشـرح والتفسير أما الابداع فأنتروبي (صاحب طاقة قلقة) يقع في منطقة الاضطـراب وهو حافة توازن قلقة للغاية يحف به مبدأ عدم الدقة غير المحسوس. الشعر ليـس أعلى ولا أدنى أشكال النشاط العقلي والروحي بل هو مستويات ظهور كلـها تلعب دورا شاملا (وليس هرميا) في تطور الروح والحياة والكون لو تصورنـا النشاط العقلي، وهو في حريته، يشبه عاصفة تضم طبقات من الرمل والقـش والتراب والرذاذ فإن هذه العاصفة وهي تلف كل هذا الخليط ستظهر وتختفـي مكوناتها كل مرة بنسق أو بدفق معين وهذا يقودنا الى القول بأن النشاط العقلي واحد في أساسه ولكنه يظهر ويخفي أنواعه في كل مرة أما الانواع الظاهرة فيـه فكل منها يشير الى الحركة الكلية للعقل وكلها تصلح لأن تكـون ماديـة. إن الفيزياء والكيمياء والفلسفة والرياضيات والرواية والنقد وعلم الإناسة والشـعر كلها تمظهرات لمستوى عقلي ضمني (ن) واحد ولا يمكن بأي حال من الأحـوال اعتبار أي منها على قمة الهرم العقلي أو في أسفله، أنها متداخلـة مشـتبكة في حركة شاملة واحدة وهذا البيان يريد أن يعدل الصورة المغرقة في الوهم تلـك التي هي بقايا نظريات الدرس والتطور والفصل... ان النشاطات العقلية لم تنشأ

جزءا بعد جزء بل هي بنى أنتروبية (مضطربة) تظهر جميعها تلقائيا وكل ذلك يحصل خارج دفق وجريان المراحل المرئية وغير المرئية.

إن النشاك العقلي (الروحي معه بالطبع) غير متناقض في ظهور أنواعه الكثيرة والعديدة لأن النون العقلي يتمدد ويتقلص مثل قلب نابض (إشارة الى تمدد وتقلص الكون) إن تمدده سيعيده فيما بعد إلى تقلصه ثم أن هذا النون العقلي الكامن إذا تبض ثانية سيسبب اضطرابا جديدا ينتج عنه خلق مستويات مجهرية ومجرية كثيرة واضطرابات ونوى ومراكز قوى جديدة كلها ستكون خلايا أنواع علمية وأدبية وكتابة جديدة أي أن هذا سينتج بنى تشتيت عيانية جديدة (أي اجناس جديدة) وهكذا تستمر عمليات التشتيت والضم وهكذا ينشط النون الشعري بالعين الشعري وبالعكس.

هذه الصورة فقط هي التي يمكن أن تفسر لنا عمليات التناص التي تجري بين النصوص من الحقل الواحد أو الحقول المتجاورة... وقد تأخذ عمليات التناص طريقا لا إراديا (أي دون أن يتدخل فيها منتجها) فعلى سبيل المثال يعدل الحقل الشعري نفسه داخل الحقل الشعري تلطيفا وسدا لثغرات كثيرة وقد يفضي ذلك إلى تشكيل حقل شعري شكلي مختلف وهذا يفسر عدم ثبات الشكل الشعري أو صموده أمام متغيرات الحقول الاخرى.

إن هذا يعنى أن النص الشعري يتأثر بشفره الجيني وحقله الشكلي وحقله المتحرك وإن دخول نمط أو استحداث نمط جديد على الشعر سيبدأ بتداخل الحقول وتناصها ثم تقوية الحقل الشكلي الجديد حتى يصبح الامر طبيعيا، أما الشفر الجيني للشعر فيتمتع باستقلال نسبي رغم انه يعود الى حقيقة متعددة

الأبعاد خارج المكان والزمان الموجود فيه ولكنها على أية حال ذاكرة كونية في الترتيب الضمني، ومن هنا يبدو الزمن هو اعطاء الشفر الجيني شكلا جينيا بطريقة ظهور متتابع وفق تداخل حقول، الأشكال علما بأن اي حيز في الوجود هو اشتباك حقول، أي أن الزمن يحاول أن يعطي ترتيبا معينا لأي شيء، إنه باختصار لقطات الحقول التي تتدفق إلى الحيز الشكلي من كل زاوية في الكون والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: اين اختفت الحقول الخاصة بالنص السحري أو النص الاسطوري وقد اختفى السحر والاسطورة من مزرعة النصوص. فهل اختفت حقولهما؟

لقد انحدرا (السحر والاسطورة كنص) إلى المستوى الضمني وأصبحا جزءا من حركته الشمولية أي أن الكاف عادت بهما إلى هناك بعد أن نفذا وظيفتهما وربما كانت وظيفتهما هي خلق حقول مهيئة للعلم والفلسفة والشعر... وهذه حقيقة كبيرة... أما حقولهما فموجودة الى الآن وهي تحتوي، أحيانا، جزءا من النصوص العيانية في الفيزياء مثلا (السحر) او تثير لبسا كثيرا ويخشى ان يخلف أو يحتوي الحقل الاسطوري المادة الدينية وربما الاديولوجية ويخشى أن يحتوي الحقل السحري المادة العلمية وربما الشعرية فمازال بسبب حريته وبسبب شموله يتسع أكثر ويحتوي أجزاء من حقول أخرى ويتنقل بحرية أكبر بين المستويين الضمني والعياني فهو هولوغرافيا الدماغ ذلك العضو الذي يعرف به الكون ذاته، ولان الشعر كذلك فإنه يحاول أن يظهر مجمل اهتزاز الكون فاذا لم يتحقق هذا فلأن النصوص رديئة ولأن الشعراء تخلوا عن مهامهم الكبرى وأصبحوا أدباء.

الفصل الثاني

العقل الشعري المحيط

الأشعار يصنعها حمقى مثلي

ولكن الرب وحده يستطيع أن يصنع شجرة.

جويس كلمر

الــــشعر والمـــوروث*

قد يكون تراث البشرية كله أرضا لحراثة الشاعر أو المبدع بشكل عــــام، لكن الموروث الخاص المنحدر من الأمة أو الشعب أو الجماعة الخاصـــة يحتـــوي على ما يمكن أن يفك شفرة اللاشعور الجمعي المترسبة في قاع الشــــاعر الـــذي ينتمي لها.

وهناك من يرى أن الأخذ بجزء من هذا الموروث، المشرق مثلا، هو الســـبيل الأفضل بينما يرى آخرون أن التراث كله هو مادة خام يمكن للشاعر أن يحـوث أو يتنزه فيها.

ومع علمنا بأن كل رأي هو في الأساس منبعث من رؤيا وطريقة في التصـور وهو بالتالي يعبر عن منهج معين أو مدرسة معينة مما يدفع للتفكير بأن هناك مـــن الطرق في الاتصال مع التراث بعدد تلك المناهج المقترحة لكن التراث مع ذلـك يبقى كما هو ويبقى الباب مفتوحا لافضل سبل الاتصال والتفسير والشرح.

إن الملفت للانتباه هو ان أغلب هذه الآراء يقول بالانتقاء.. أي ان التراث خليط من مولا مشرقة مظلمة، والانتقاء بحسب هذه الآراء يؤكد على انتشال

---

* نشرت هذه الدراسة على مراحل في ملحق الثورة الاسبوعي ١٩٨١/٩/٢٦ والقادسية ١٩٨٩/٨/٢٧ والقادسية الأســوعي ١٩٩١/٨/٢٥ والجمهورية ١٩٩٣/١١/٢٠ والعراق ١٩٩٣/١٠/٢٣.

المادة المشرقة من هذا التراث والتعامل معها على انها تشكل قوة الصلة مع حاضرنا او يجب ان تكون هكذا!! او انتشال المادة المظلمة من تراثنا وقذفها بعيداً أو التنكر لها أو تبريرها أو الصاقها بظل الامم الأخرى علينا.

والحقيقة هي أنه لا توجد أمة على وجه الارض تمتلك تراثاً مشرقاً بالكامل بل لابد ان تكون هناك بعض بقع الظلام التي تسببت في حفز النور لكي يشرق.. أما ان يخرج لنا تراث مشرق بالكامل او تراث مظلم بالكامل فهذا مايجب ان لا نضعه في حسابنا. لكن السؤال الهام هو هل ان هذه الامم تنكوت أو أزالت الجزء المظلم من تراثها. وهل بّرزت قسراً ما يحلو لها، الجزء وهل تجاهلت الحقيقة واعتبرته مشرقاً.. وان هي فعلت ذلك فهل ستزور الحقيقة.. بالطبع لا يمكن ذلك؟ اذن مابال بعض كتابنا ونقادنا يقولون بنظرية الانتقاء ويجهدون أنفسهم في طمس معالم الجزء الاخر (الرديء في نظرهم) من التراث؟.

وهم بذلك يخفون ويشوهون الحقيقة.. لان الحقيقة تقول بأن التراث العربي، مثلاً، يشبه تراثات الامم الاخرى بفترات مظلمة عديدة وعانى اثناءها الكثير وأنتج في تلك الفترات نمطاً ينسجم من طبيعة الظلام الذي سيطر على تلك الفترات. . وربما كان في هذه السيطرة دافعاً لاكتشاف النور الذي حل محل الظلام..

الانتقاء ليس وسيلة للنهوض بل هو وسيلة للتغاضي وهو وسيلة لاقتطاع الحقيقة، الانتقاء ربما يصلح للاعلام ولاشاعة القيم المشرقة اما انه يصلح للفهم والدراسة العميقة وتحديد الطرق الصحيحة للتعامل مع ماضي الامة فهذا ما نشك فيه.

يمتاز التراث العربي دون غيره من الامم الاخرى أنه التراث الوحيد المكتوب بنفس اللغة التي يتكلمها وارثوه فلا نجد في حقيقة الامر ان هناك امة معاصرة على وجه الارض تتكلم بلغة تراثها المكتوب قبل حوالي ١٦٠٠ عام غير الامة العربية، فحتى الأمم الشرقية العريقة مثل الامة الصينية أو اليابانية او الهندية لا تتكلم لغة ماضيها كما هي بل انها لغة معاصرة أخرى تبتعدُ كثيراً عن اللغة الام التي عاشت بها في الماضي. ولذلك نرى أن معالجة التراث العربي تحتاج الى معالجة مختلفة غير تلك التي طرحتها المناهج الغربية او الشرقية لانها اعتمدت على تراث قصير العمر قياساً الى التراث العربي.

وحتى اذا تجاوزنا اللغة والكتابة ونظرنا الى الارض العربية فسنجد بان تراثها المدون بلغات عدة هو اقدم تراث على وجه الارض لان الكتابة التي بدأت في سومر في الالف الرابع قبل الميلاد استمرت تشع على المنطقة العربية أولاً ثم العالم كله بعد زمن أطول، وقد احتوت هذه الكتابة كل علوم وآداب واساطير المنطقة العربية ولذلك، ايضاً، يكون التراث المدون لشعوي الشرق الأدنى قبل سيادة اللغة العربية هو أقدم تراث في شعوب الارض قاطبة وهو تراث متنوع وثري نسجته شعوب سومر واكد وبابل وآشور وكنعان ومصر واليمن والجزيرة وشمال أفريقيا وغيرهم.. فهو يسبق تراث الامم الشرقية ويتفوق عليه في تنوعه وهو يسبق أقدم تراث غربي يمثله الاغريق.

ولذلك يحتاج التراث العربي المكتوب باللغة العربية او المكتوب بلغات سبقتها الى منهج يتناسب معه ومع تنوعه وعمره وطبقات نموه، واول ما يرد الى الذهن هو اعتبار إرثنا الحضاري هو كل ما وصل الينا من الالواح والبرديات

والكتب والمعلقات والرسائل والوثائق والمخطوطات أي ان رقعة التراث يجب أن لا تنقسم مزاجياً بل اننا يجب ان لا نغامر ونقسم هذا التراث الى قسم جيد وقسم رديء اذ ما هي المقاييس التي سنعتمدها؟

إن هذا التراث هو كل ما سبق، انه المدونة الروحية والمادية لشعوب المنطقة العربية منذ اقدم عصورها في فجر التاريخ والى الآن، هو كل جيد وغير جيد وهو كل بحرٍ وساقية صغيرة وهو كل ترتيل وكلام يومي وهو بالايجاز كل ما نطقه الانبياء وكونه الفلاسفة والشعراء والمتصوفة والمجانين والعشاق والفقهاء والناس إنه كل نبع وسهل وواد وكل صحراء وجبل وخرابة واقحوانة وعشبة ونخلة. إنه أديم نفوسنا التي ضمت كل شيء ولا يحق لنا اقتطاع الجيد المليء المكتنز واعتباره لوحده إرثاً صحيحاً بل يجب التعامل معه كلّه على أنه إرث صحيح، إذ من يقول اننا سنصيب عندما نحذف الاساطير لانها (خرافة) والعالم اليوم يجد فيها ثراء روحياً وعقلياً كبيراً ومن يقول أننا سنصيب عندما نحذف (السحر) والعالم اليوم يجد فيه علماً ويجد بعضه الاخر انه بواكير علم النفس ويراه الآخر انه نوع من الخارقية، فلماذا ننكر على تراثنا أنه احتوى ذلك؟ من يقول أننا سنصيب عندما نحذف (الفنون الشعرية غير المعربة) باعتبارها ترشحت من مراحل تفسخ الشعر أو اللغة الفصحى وبداية ظهور اللهجات والعالم اليوم يجد فيها غنى وثراء شعبياً زاخراً ودالاً على حيوية خاصة.. وغير ذلك من الامثلة.

التراث العربي إذن بكامله هو تراثنا ونحن أولى بدراسته وتمحيصه شرط أن لا نقطعه ونأخذ ما يروق لنا لأن مثل هذا المنهج سيكون ترقيعياً وسيظهرنا على

غير حقيقتنا فلماذا نستحي من بعض ما أتى من تراثنا والامم كلها عندها مثله... إننا إذا إردنا أن نتعرف على شخصية تراثنا الحقيقية فعلينا ان نعرف كل ما ظهر في ماضينا حتى نستطيع أن ندفع بهذه الشخصية الى المستقبل خالية مما كان يشوبها فالمهم ان نتخلص مما نعتقده عيوباً فيها في المستقبل لا في الماضي، حيث نذهب نحن اليه قسراً وندفن بعضه ونعتقده عيوباً.

تتحدد طبيعة التراث لا من مكوناته وخفاياه ونصوصه فحسب بل من طبيعة التعامل معه أيضاً فليس هناك أمة تحتقر نفسها وتنقص من قيمة تراثها لأن التراث يمثل الهوية الحضارية لأية أمة تعيش على وجه الارض إذ أن في كل طبقات وأنسجة التراث تكمن النقاط التي تحكي ملامح الشخصية الحضارية.

لكن التراث قد يدفن في ماضي اية امة دون ان يلعب دوراً في صياغة حاضرها عندما لا تتوفر طرق وعلاقات صحيحة معه، بل إنه قد يصبح عبئاً على الشعب المعاصر، إذا لم تتقن طرق التعامل معه، هذه العلاقة بين الحاضر والماضي لا يجيد سبكها وصياغتها سوى المبدعين العظام الذين يتوزعون في قطاعات مختلفة تشمل الأدب والفن والفكر والعلوم الانسانية المختلفة.

المبدع الحقيقي يحول التراث الى قطع نار يعيد بها صياغة العالم ويشعل بها حرائق جديدة يضيء لنا الكون والنفس ويستطيع هذا المبدع أن يمس بناره هذه ماتراكم أو كسد، أما (المبدع) الرديء فهو الذي يحول التراث الى ماء يطفيء حرارةَ الحاضر ويجعل من كل شيء غير قابل للاشتعال أو التوقد، إنه يذهب بمشاعلنا ويغطسها في الماء لكي تنطفيء.. والتراث منه براء لانه هو الذي حدد العلاقة السلبية هذه.

وهكذا بسبب العلاقة قد يتحول التراث الى نار وقد يتحول الى ماء، المهم إذن ليس التراث بحد ذاته بل طريقة التعامل معه.

الابداع حالة متدفقة ومشرقة.. وطابعها الحقيقي يكمن في الحركة والتجاوز فاذا ما فسد الابداع نتج السكون والاجترار. والابداع على هذا شرط من شروط الحياة الحية.. في داخل الانسان المبدع وفي مجمل الحركة الاجتماعية.

إن الابداع هو القانون الوحيد الذي لا يناقش على اساس انه سبب رئيسي او ثانوي في خلق الحضارات او خلق القمم المبدعة العظيمة. فهو دائماً السبب الاول لأنه أساس البزوغ وإهماله أساس الانحسار والتردي.. ان الابداع يحتاج دائماً الى نفوس عظيمة لان من مميزات النفس العظيمة قدرتها على الارتفاع عن ما يعلق بجوهر الحياة وسحق كل المغريات والشؤون التي تثقل النفس والتحليق أبداً في فردوس الانجاز الذي خلفته نفوس عظيمة سابقة. أما النفوس الصغيرة فهي التي تنحط دائماً.

لذلك فان الابداع مضاد للتكرار ومضاد لأعادة الصياغة. وفي الشعر والادب بعامة تبدو المسألة أشد ووضوحاً. فالأدب الذي ينسخ ويكرّر ويعيد البناء هو ادب ميت وليس فيه من الإبداع شيء.

أما الأدب الذي يبتكر ويؤسس ويتدفق بالوان فريدة واستثنائية فهو الادب الوحيد الجدير بأن نطلق عليه بأنه إبداع أصيل.

يلجأ أحياناً الكثير من الأدباء في لحظات امتحان حقيقية لنهوض قادم الى وسيلتين فاشلتين ليسدّوا من خلالها عجزاً انطوت نفوسهم عليه..

الوسيلة الاولى هي اللجوء الى الماضي والموت فيه تحت غطاء بعث التراث والعودة الى الاصول لكننا نرى في ان النسبة الكبرى من الذين يلجأون الى الماضي لا يعرفون بقوانين حركة الماضي والحاضر ولايتفادون السقوط السريع في احكام فاشلة وميتة ظناً منهم انهم امتلكوا قوة الاصول وأحاطوا أنفسهم بحصانة قوية..

العودة الى الماضي تحتاج في الوقت نفسه الى قوة تجاوز الماضي فهي بين ن تلامس الماضي وان يقفل قيد الماضي يدك وهي بين أن تلامس وترجع وبين أن تلامس وتتوهم الرجوع.

التراث أعظم قوة بحدين حد الحركة وحدّ القيد.. والذي يعرف بدقة متناهية كيفية تحول الحرية الى قيد والقيد الى حرية هو المؤهل الوحيد لمرفة التعامل مع التراث لانه لا يدخل التراث ويخرج منه بطلاقة. اما الذين لا يحصلون على شيء والذين لا ينجزون أي شيء من خلال استخدامهم للماضي والتراث فهؤلاء يظلون يتكئون على التراث لسد عجزهم ويظلون يرفعون راية الماضي بطريقة مزايدة احياناً.

ان خدمة التراث تتجلى في القدرة على الاتيان بالجديد.. وليس بالامكانية التقنية في تقليد ونسخ التراث. ليس باعادة بنى التراث وليس بصياغة لغوية تراثية قوية كما يقال. ان خدمة التراث تتمثل في خلق تراث جديد للاجيال القادمة تراث يختلف عن الذي سبقه ويمتد معه الى المستقبل الذي له هو إبداع آخر ولكنه متواصل مع أمواج الماضي والحاضر.

الوسيلة الثانية في التعويض عن العجز الابداعي تكمن في التبني المبالغ فيـــه للاداب الاجنبية وفي تمثل تياراتها واعلامها ومدارسها وآخر شؤونها وفي تكريس نمط من الكتابة هي في النتيجة ظل لتلك الآداب وصدى لها...

إن النزوع المتطرف للادب الاجنبي ولتمثله يكشف عن نقـــص خطـــير في النفس واحساس دائم بالعجز والاستلاب. لأن الادباء الذين يؤمنون بهذا يجدون انفسهم دائما في درجات السلم الواطئة ويجدون الآداب الأجنبيـــة في الأعـــالي أبدا.. هذا من ناحية اما من الناحية الاخرى فانهم بحكم ذلك مقلدون فـــهم في الحقيقة تقليديون من الدرجة نفسها التي يدعي بها الذين يتعاملون مع الـــتراث بشكل جامد.

وعلى هذا فقد آلت الأمور الى أن نجد ادبنا العربي المعاصر أسير قوتين قـوة تأتي من الماضي وقوة تأتي من الخارج وفي كلتا الحالتين يكون المأسور ضعيفـــا لا شخصية ولا طموح له.

الابداع (الذي هو الحياة) هو الذي يحل إشكالنا مع هاتين القوتين الداخليـة والخارجية اذ نستطيع به أن تطوع التراث ونمتزج معه بخصوبة وبه نســـتطير ان نطوع الآداب الاجنبية ونمتزج معها بخصوبة.

وفي كل ذلك نحتاج الى الموازنة الفريدة والتي هي ليست حالة قلقة وغـــير مستقرة بل هي ثبات على الابتكار والخلق هذه الموازنة هي الابداع.. الذي هـو شعور بالجدة ونفي للتقليد وتطلع متعطش الى المستقبل.

الابداع حالة من الحرية النادرة.. التخلص من اســـر المـــاضي والحـــاضر والداخل والخارج والشروع في دخول المستقبل وابتكار النص الذي لا شبيه له.

الابداع يتحرك في فضاء مفتوح لا حدود له فهو منطقة ابتكارات وعمليات خلق متلاحقة لا سبيل الى وقوفها طالما ظل الروح الانساني نشطا متعطشا الى مستويات أرقى وابعد. والابداع الشعري هو بوصلة هذا الابداع الادبي لان الشعر يتضمن كثافة اشد في عملية التعبير بل تكاد الشعرية القفز الى مرحلة المعيار الذي من خلاله يكون النص الادبي او لا يكون.

والشعر شيء.. والشاعر شيء آخر.

وعلاقة الشعر بالشاعر علاقة التكامل بالتناقص، فمهما كبر الشاعر واسس وجدد وغير فإنه يظل محدودا. أما قضيته الكبرى (واعني بها الشعر)، فتبدو أوسع من كل ما فعله الشعراء، حيث أن كل شاعر ما هو الا حلقة واحدة من حلقات لا حصر لها (مضت وستأتي) وان انجازها ما هو الا إنجاز محدود في قضية بعيدة الغور في الماضي بعيدة الاحتمالات في المستقبل. فإذا اتفقنا على هذا فإننا يمكن ان نقول ان الشاعر (أي شاعر) قابل للتجاوز بل وأن شرط الشعر الذي يكتب بعده هو ان يكون متجاوزا له.

إن النفس البشرية وخلفها الوجود كاملا مستويات يضرب الانسان إزميله في تراهما ليكشف عن هذا النسق أو ذاك الاضطراب أو هذا الناموس او تلك العلة بل ليلتمس هذه الحصاة وتلك الماسة وهذه الموجة وتلك الضفاف، والشاعر أحد مهندسي هذه المهنة العظيمة ولا يستطيع شاعر واحد مهما تيسرت له سبل الكشف أن يكشف كل هذا دفعة واحدة خلال حياة محدودة، ولذلك تنفتح النفس البشرية وخلفهما الوجود كاملا في كل عصر على مستويات جديدة وعلى مناطق كانت مجهولة في العصور السابقة ويكون بإمكان

الشاعر الحاذق والبصير أن يلتقط أو يتوغل في هذه المناطق فإذا ما انكشفت وظهرت عليها شمس الشعر فيجب أن لا تتحول هذه المناطق الى أرض مظلمة او الى تخوم نهائية لانها محطة وقوف تليها مناطق وغابات مظلمة لابد من الذهاب اليها، ويجب أن لا تتحول الى عائق يحجب امكانية فتح السبل لمناطق اخرى... وهكذا، ان الشعراء العظام هم الذين يقودون شعوبهم نحو انتصارات كبرى ونحو نور جديد ويظل الشعراء الضعاف والمحاربون الخانعون أسرى الخوف وأسرى نفوسهم المحدودة ولابد ان يكون التمييز بينهم وبين غيرهم صريحا وواضحا.

يميز الشاعر المبدع في لحظة حرجة من تاريخه الابداعي بين احترامه لسلالة الشعراء الكبار الذين سبقوه وبين ضرورة تجاوزهم ولا يعني هذا الأمر تناقضا بل هو عين التوافق، فالذي يعرف كيف استطاع غيره ان يبني صرحا كبيرا لابد أن يعرف كيف يبني له صرحا وهكذا يعمل الشعر السابق على تثقيف وصقل إرادة الشاعر الجديد بحيث يدفعه إلى مغامرة أعلى لا تسمح بتحول الشعر وتاريخ الشعر إلى ظاهرة اجتماعية صرفة كغيرها من ظواهر الاستهلاك فعند ذلك سيتحول الشعر الى ما يشبه المعبد، والشعراء الذين فيه الى أصنام يرى فيها الشاعر الضعيف أنها هي الخالقة للابداع فقط وأنه عبد يتمشى قرب أقدامها وهكذا يتحول الاحترام الى تقديس وتنطفىء روح الشاعر الجديد،وتختلط عليه الرؤية الصحيحة وينتهي كل شيء ولذلك لا اتردد واقول بأن الشاعر الفاشل هو الذي ركع طويلا امام نصوص من سبقوه فسلبته هذه النصوص قامته ولذلك فهو في أفضل أحواله مكرر مقلد ناسخ، أما الذي يرى

في النصوص السابقة قصورا ونقصا يحاول أن يسده او أن يبتكر مالم تبتكره النصوص السابقة فهذا هو الشاعر الذي يجب أن يكون كذلك إن الذي يعبد نصوصه هو شاعر فاشل ايضا لانه يقع في حكم أطلقه. على غيره ولم يطلقه على نفسه، ولا فرق بين نصوص الشاعر ونصوص غيره من الشعراء في هذا الامر، لأن الشاعر المبدع هو الذي يبتكر أساليب جديدة حتى آخر يوم من عمره ولا يجوز أن يستريح أو يتراجع أو يتعذر بجمال نصوصه.

المبدع الحقيقي اذن هو الذي يستوعب إبداع السابقين ثم يقوض هذا الابداع في داخله ليبدأ بتأسيس البراعة على انقاض ما تقوض وهو يعيش هذه العملية دون أن يشطب على الاخرين ولكنه يمارس فعل الخلق من أجل أن يبتكر لا من أجل أن ينسخ، والشاعر الحاذق وذو المهارة العالية في التقاط وتأشير عيوب الاخرين له كل الحق أن يتجاوز هذه العيوب داخل نفسه وهو يمارس تجديدا وتحديثا خاصا به.

إن الشاعر يعيش مرة واحدة فلم لا يبتكر كونه الخاص ويغادر هذا العالم باحترام.. فإذا كان يعتقد بأن هذه المهمة شاقة وتحتاج لعمر طويل جدا فعليه ان ينجز ما يعتقده كافيا شرط أن يكون هذا الانجاز له هو لا لغيره أو لا يعتاش على غيره إن صح التعبير وهذا هو أضعف الايمان.

الجذور اللوغوسية والإيروسية والشعبية
للشعر العربي الحديث

تمتد أصول السحرالعربي الى جذرين كبيرين غائصين في النسيج الحضاري للاقوام السامية التي عاشت في الوطن العربي، اول هذين الجذرين خرج من المعبد وشكل قديما ما يسمى بالأدب الديني الذي ساهم في كتابته وتدوينه وإشاعته رجال الاديان التي سبقت الاسلام، وثاني هذين الجذرين خرج من البلاط وشكل قديما ما يسمى بالادب الدنيوي الذي ساهم في كتابته وتدوينه ادباء وشعراء خرجوا من بين الناس ودخلوا او لم يدخلوا بلاطات الحكام ولكنهم، على اية حال، كتبوا ادبا وجدانيا ذاتيا غنائيا في أغلبه بينما وسمت الموضوعية والميتافيزيقية والحكمة والموعظة الادب الديني الذي خرج من المعبد.

وتبدو لنا هذه الثنائية المعبد/البلاط مرادفة لثنائيه الدين/الدنيا، السماء/الارض، وعلى مستوى الكتابة العمق/السطح أو الباطن/الظاهر ولان الادب الديني والأدب الدنيوي أصبحا على أفواه الناس فيما بعد فقد اختلطت قيم ومواصفات الاثنين ونتج عنهما ما نسميه (الادب الشعبي) وهو الصورة الشائعة التداولية لكليهما وبحكم الوسائل الشفاهية التي تستعمل وتتداول الادب الشعبي فانه يتعرض الى عمليات قص وإعادة ترتيب وانحرافات وتغير مراكز وتصبح بنيته معرضة للتهشم الى كسر صغيرة او التضخم بفعل

الاضافات الكثيرة هذا (الادب الشعبي) كان المصدر المباشر للشعر العربي الجاهلي أولاً ثم الشعر العربي .الكلاسيكي كله.

يحفل الجذر الديني للشعر بالقوى الروحية والميتافيزيقية والتأملية. بينما يحفل الجذر الدنيوي للشعر بالقوى الغنائية الحسية النفعية المباشرة.وهو ما اطلقنا عليه في مكانٍ آخر بالمركز اللوغوسي والمركز الإيروسي في الشعر اللذين يشكلان، من وجهة نظرنا، جوهر الشعر.

تتحشد في القطب اللوغوسي روح العالم وعقله ويتسامى الشعر الاعالي وتسري فيه شحنات لامرئية وأخلية تتعدى الافق الانساني والروح الانساني لتشمل روح العالم كلّه أما القطب الايروسي فتتحشد شحنات مادية ونرى جسد العالم وتفاصيله ويجر هذا القطب تسامي القطب الاول ويجعل منه أكثر واقعية وأشد قبولا واقترابا من الحاجات الانسانية.

وهكذا يظهر النسيج الشعري متماوجاً في لوغوس وايروس يختلطان فيه ويتداخلان ولا نستطيع فك اندماجهما بسهولة في النص الشعري المتفوق. أما النصوص الركيكة فهي إما ايروسية خالصة او لوغوسية خالصة أو يرتبط فيها الإيروس باللوغوس بطريقة ميكانيكية مضحكة.

وعودة الى حديثنا حول ظهور الشعر العربي القديم من أصلين لوغوسي(ديني) وايروسي(دنيوي) فاننا نرى الشعر العربي في تطوره اللاحق من الادب الشعبي السابق للاسلام يعود ثانية فينقسم في العصور العربية الاسلامية الى قطبين الاول دنيوي (ايروسي) يستحوذ على كل اشكال النظم الشعرية ويعطي القوالب الشكلية الموسيقة الجاهزة لهذا النظم فيجذب غالبية القصائد

العربية وبالتالي ما اصطلحنا عليه بـ (الشعر العربي). أما القطب الثاني الديني اللوغوسي فيستقطب العربي ويعبر من خلاله عن الشحنة الدينية والروحية التي أصبح الاسلام معبراً عنها وبذلك يحقق امتداد التعارض الاول الذي كان بين الدين والشعر فيصبح النثر (الصوفي، الاشراقي، العرفاني) خزين الروح اللوغوسي العربي الأول بينما يتنحى الشعر النظم باتجاه استقطاب الحياة الدنيوية بكل تفاصيلها.

إن النثر العربي الإسلامي الديني ذي التوتر الشعري والذي تمثله كتابات التوحيدي (الاشارات الالهية، رسالة العفران) و (الفصول والعاديات) للمعري والنصوص الشطحية للمتصوفة (الحلاج، الجنيد، البسطامي، ذو النون المصري وغيرهم) والكتابات الدينية النثرية لابن عربي والمسعودي والكتابات الاشراقية اللاحقة منذ السهر وردي والكتابات العرفانية الكثيرة كلها تختزن اللوغوس الشعري وتعبر عن توتره القوي وتصلح فضاءهما لأن تكون الحاضنة الام الكبرى للروح الشعري العربي الشرقي الذي فقدت القصيدة الشعرية المنظومة بابتعادها عنه، أعظم وأكبر الشحنات الشعرية ولم يكن بالامكان على ما يبدو تمثل الروح الشعرية المرتبطة بها في ذلك الوقت بسبب فقر الآليات الشعرية واقتصارها على الفهم الضيق لمعنى الشعر والقصيدة.

إن الشحنة الدنيوية الإيروسية استأثرت بالقصيدة الشعرية وساقتها فيما بعد من البلاط الى السوق فنشأت انماط كثيرة من الشعر الشعبي الذي حطم الهيبة الكلاسيكية للنصوص الدنيوية هذه وجعلها في كسر مغناة ومستعملة ورتب لها بحوراً خاصة وتنظيمات تتفق مع أشكالها الجديدة.

ويبدو أن الشعر الحديث وجد نفسه في بداية الامر أمام مواجهة السلم الموسيقي الصارم للشعر او للنظم العمودي فأخذ على عاتقه في فترة الريادة ، خصوصاً، تنفيذ هذه المهمة لكن المشهد الحقيقي للشعر العربي الحديث لن يكتمل إلا إذا هضم في أعماقه الأقطاب الثلاثة التي تنبض في التراث العربي وهي:

١ القطب اللوغوس ممثلاً بالنثر الديني (الصوفي الاشراقي. العرفاني).

٢ القطب الايروسي ممثلاً بالشعر الدنيوي.

٣. القطب الشعبي هو خليطهما وناتج تحللهما وتفسخهما.

هذه القوى هي التي ستحدد الوجهة القادمة للشعر العربي الحديث بل ستكون الموجهات الستراتيجية.

مادام الشعر العربي مرتبطاً باللغة العربية فلابد أن يختزل تاريخ تشكل هذه اللغة البلاغي والاسلوبي، وتاريخ التشكل هذا لا ينفصل مطلقاً عما تحدثنا عنه.

إن الشعر العربي الحديث يخوض اليوم في مشكلات اجتماعية وسياسية وحياتية ملحة تفرض عليه انماط تعبير ورؤى مختلفة لا تشكل إلاّ الجزء الواعي أو القشرة الواعية للعقل الشعري أما الجزء اللاواعي الغاطس فنعمل الأقطاب الثلاثة التي ذكرناها على اعادة تشكيله دائماً ولا تشكل (قصيدة التفعيلة) أو (قصيدة النثر) إلا أنماطاً شكلية موسيقية للدلالة على الشعر العربي الحديث، أما حقيقته فأبعد من هذين النمطين وانه لمن الضروري حقاً أن يتخطى الشعر العربي الحديث هذه الاشكالية (التفعيلة، النثر) لينتقل الى آفاقه الرحبة الحقيقية التي تنتظره لأن ما ينتظر الشعر العربي بعد تخطيه لهذه الاشكالية هو أعظم وأكبر

بكثير مما واجهه في تاريخ الطويل بأكمله وسينجز هذا الشعر أعظم صيغه وأشكال ظهوره القادمة في نصوص كبرى تستجيب حقاً لإعادة صياغة مكوناته وموجهاته وتعبر بالتالي عن حقيقته وخصوصيته.

الموسيقي والرؤيوي من الموروث الى الشعر

لم يكتسب الشعر العربي (والشعر عموماً) تبدلاً جوهرياً وهو يخرج على النثر بل تميز عنه بفعل توتر موسيقي / عروضي أما التبدل الرؤيوي فلم يحصل إلاّ مع مجيء ثورة الشعر الحديث.. وهذا يعني أن الشعر العربي القديم هو نثر فني يتحلى بالموسيقى في أغلبه.. ويشذ عن ذلك عماقلة الشعر العربي القديم الذين كانوا يبتكرون فضاءً بلاغياً وأسلوبياً جديداً تطوف فيه التماعات أرواحهم الفذّة.. لم يكن هذا عاماً أو شائعاً بل كان استثناء مرتبطاً بعلو همة وروح الشاعر أما باقي الشعر العربي فقد ظل يجرجر قيود النثر والموسيقى معه لمسافات طويلة..

إن التوتر الموسيقي / العروضي الذي دخل الى النثر حوّل النثر الى نظم وتراتبت في أفق الشعر منظومات كثيرة خنقت (الروح الشعري) الذي كان يرفّ تحتها ويحاول الظهور لكنه كان يمس بحرارة بعض النفوس العظيمة المتطلعة إلى الأعالي فتقدحُ شعراً مذهلاً رغم القيد الذي تعمل تحته.

لقد كان مصدر الموسيقى العروضية هو الغناء فهو الذي يجمع الكلمة والنغم معاً، وكذلك الشعر فقد جمعها التطريب الغنائي بل اكتفى بالتلاوة أو

الإنشاد كما كان يسمى.. وهذا يعني أن الحاجة إلى الموسيقى في الشعر لم تكــن حاجةً صميمية بل كانت لاغراض الاداء والحصر وترتيب الشــــكل ولتميــيز الشعرعن النثر.

لكن الغريب في الامر هو ان الموسيقى الشعرية للشــعر الســامي القــديم (البابلي، المصري، الكنعاني، الآرامي، اليمني) كانت محدودة لا تتعدى البحــو أو البحرين وهي من موسيقى أو أوزان نبرية بســـيطة تشــبه الأوزان الاوربيــة المعاصرة.. فما الذين حصل بالضبط واكتسب، فيما بعد، الشعر العــربي قبــل الاسلام هذا الكم الزاخر من البحوروالموسيقى العروضيــة المســاحة؟.. هــذا السؤال يحيلنا بالتأكيد الى المساحة التاريخية التي فصلـــت حضـــارات الاقـــوام السامية القديمة عن الحضارة العربية الاسلامية..

ما الذي حصل بين سقوط بابل ومصر في القرن الســـادس قبــل الميــلاد وبدايات ظهور الإسلام في القرن الخامس بعد الميلاد؟.. أي ماذا حصل للشـــعر العربي خلال الف سنة فصلت بين الشعر السامي والشعر العربي فتحول الشــعر السامي من بحوره النبرية المحدودة الى الشعر العربي الزاخر بأكثر من ستة عشـــر بحراً منوعاً يحتمل الإضافات والفروع؟

أعتقد أننا يجب أن لا نكلّ ولا نملّ من البحث في هذه الفترة الغامضة الــتي مازال تاريخها غير واضح بشكل دقيق وتفصيلي إلاّ في العموميات المعروفـــة.. ولاشك ان غياب التفاصيل وغياب الآثار والمدونات في مثل هذه الفترة يحجــب عنا حقيقة الموقف لكننا إجمالاً يمكن ان نستقرىء بعض جوانب هذه الفترة فيمــا يخص الشعر..

تملأ هذه الفترة مجموعة كبيرة من اللهجات السامية التي كانت تتحـول الى لهجات أصغر هي لهجات القبائل والمدن.. وهذا يعني ان اللغة كـانت آنـذاك تتعرض الى عمليات تفكك وإعادة بناء متصلة.. أو الى عمليات انقراض ونمـو متواترة.. وقد انعكس كل هذا على الشعر وعلى طريقة ادائه الموسيقية فظهرت ايقاعات مختلفة توافقت مع هذه العمليات المتصلة. هذا من ناحية أما من الناحية الأخرى فان نزوح الشعر من المعبد والبلاط الى الناس بحكـم غيـاب مراكـز القوى الدينية والسلطوية، كما كانت عليه سابقا، واندماج هذا الشـعر وهـو على أفواه الناس بحاجاهم اليومية واستعمالاهم المتعددة خارج سـياقات نمـوه المعروفة هو الذي جعله يتخصب موسيقيا فحياة الأسواق والبيوت والأعـراس والندب والحروب والمسرات هي التي جعلت من هذا الشعر يمتليء باحتمـالات عروضية كثيرة، والذي يتأمل في الدائرة العروضية للشعر العربي يجد أن تدرجها إلى أوزان مختلفة لا يتعدى حذف وإضافة المتحرك والساكن وهذا يتفـق مـع تفسيرنا في أن هذه الدائرة العروضية في حقيقتها دائرة استعمالات واحتمـلات مختلفة، استعمالات اجتماعية وفردية واحتمالات رياضية يزاد عليها او ينقـص منها ولذلك فهي تغطي كل درجات الدائرة وهو ما يفسر وجود البحور المهملة والمختلفة لانها احتمال رياضي أما البحور الستعملة فهي استعمال اجتمـاعي، إضافة الى أن هذه الدائرة العروضية تخفي خلفها إيقاع الكون كله بل وايقـاع الحياة والموت معا.

هذا الفهم يؤيد ما ذهبنا اليه من ان الغنى الموسيقي الذي اكتنز بـه معـه الايام الشعر السامي ظهر بقوة في القرون القليلة التي سبقت الإسلام في الشـعر

العربي زاخرا بهذه الغلالة الموسيقية الكبيرة، أي ان سبب ظهور هـــذه البحـــور الكثيرة هو أن الشعر السامي تحول إلى شعر شعبي عربي ضج بالبحور الجديـــدة حتى اشتق من هذا الشعر الشعبي العربي ما نعرفه بالشعر العربي من خلال سيادة لهجة قريش التي أصبحت نموذج اللغة العربية قبل الاسلام بسبب التجـــارة ثم أصبحت قياس اللغة العربية بعد الاسلام بسبب الدين والقرآن. فحملت معـــها تنوع الشعر الشعبي العربي موسيقيا وظهرت به كما هو معروف.

ومما يؤيد هذا ان اللغة العربية عندما تفسخت إلى لهجات بعد الوهن الــذي أصاب الدولة العربية الاسلامية واستمر هذا التفسخ لحوالي الف ســـنة أيضـــا ظهرت ألوان موسيقية وعروضية جديدة كثيرة في ما نصطلح عليه الآن بالشـــعر الشعبي وفي مختلف بقاع الوطن العربي.. وقد أحصى أحد البـــاحثين ذلـــك فوجد أنها اكثر من (٥٠٠) احتمال عروضي شعبي، وهكذا نعيد السؤال كيـــف تحولت البحور الـــ (١٦) إلى (٥٠٠) بحر. إن في هذه الحادثة ما يفسر الحادثـــة المشابهة لها قبل الجاهلية.

الشعر والنقد

إن من أهم المؤاخذات التي تؤخذ على الحركة النقدية هي انها تأخذ بقياس الشعر، مثلاً، على امور ليس لها علاقة بصميم وجوهر الشعر فعلى سبيل المثال تبنيها لمقاييس الخطابة وتطبيقها على الشعر أو تبنيها لمقايس الفكر وتطبيقها حرفياً على الشعر.

إن أسوأ ماتصاب به الملكة النقدية عند الناقد، والحركة النقدية بعامة، هو انها تلجأ إلى مثل هذه المقاييس عند شروعها بتحليل قصيدة معينة أو بالحكم على شعر شاعر ما.

وهذا الداء العضال ابتليت به الحركة النقدية العربية القديمة والحديثة على السواء وكان له الدور الاول في تقويض مختلف مدارس النقد العربية في الماضي والحاضر معاً. وبسبب من تعسف النقد في هذه المسألة نجد أن الناقد يلجأ الى مختلف التبريرات التي تحاول الحط من شأن الجوهر الابداعي الذي تقوم عليه القصيدة والانشغال بأمور مقاسة على غير الشعر.

نشرت هذه الدراسة تباعاً في فنون ١٩٨٢/١/٢٥ والجمهورية في ١٩٨٩/١/٢٤ والقادسية في ١٩٩١/٦/١٨

قياس الشعر على الخطابة والتعسف في الشكل

عندما يقاس الشعر على معايير فن الخطابة فإنه يفقد الكثير من قواه الكشفية والفنية التي تعمل على لمس الجوهر الإنساني والنزول عميقاً إلى أسرار الانسان والطبيعة الخفية لأن اغلب مقاييس الخطابة مقاييس خارجية تهتم ببلاغة الصوت ومخارج الحروف والقوافي والإجادة في الالقاء والخ.. وهذه المقاييس، بحسب ذلك، مقاييس خطابية محضة ليس لها اشتراك واسع بفنون اخرى.

فعندما يحكم على شكل القصيدة على اساس قوتها الخطابية ومباشرتها وإثارة حماس الآخرين من خلالها وشحذها لقوى التوتر الخارجي واعتمادها الفصاحة والبيان كجزء مهم في البناء الشكلي لمعمار القصيدة تسقط القصيدة وخصوصاً الحديثة في شرك شكلي مستعار من فن آخر هو الخطابة.. وقد تفقد المغامرة الشكلية الحديثة بخاصة كل جمالها وطفراتها وولوجها في مناخات جديدة ذات معيار شكلي مغاير إزاء مثل هذا التعسف، وقد لا نستطيع أن نخرج بأي حكم نقدي دقيق عندما نفعل ذلك، أي ان القصيدة المعاصرة قصيدة لا تحتمل مقاسات الخطابة الداعية جميعها إلى إحداث تأثير خارجي والى شحذ قوى خارجية في التأثير على المقابل.

وهنا يبدو لنا النقد الذي يأخذ بهذا نقداً لا يستند إلى الشعر بذاته وقيمه ومقاساته بل يختنق في مقاسات أخرى ويستند الى فن آخر يختلف عن الشعر وربما يعارضه.

قياس الشعر على الفكر والتعسف في المضمون

وهكذا عندما يقاس الشعر على الفكر وعلى مقاسات الفكر فيتعكر بذلك المضمون الشعري ويضطرب، لانه ليس من مهمة الشعر أن يعبر عن نص فكري أو سياسي حرفياً بل انه يلمِّح ويشير وتكون على هذا وظيفته مختلفة عن وظيفة الفكر في التأثير والتغيير لأنه لو اتخذ نفس وظيفة الفكر لما عاد لنا حاجة بالشعر، لذلك فأن مقاييس الفكر لا تصلح كليا للانطباق على الشعر، واعني بالفكر هنا أية فكرة منطقية منظمة تنظيما عقلانيا واضحا.

إن الشعر يتضمن الفكر مرموزا وملمحا به ومرفوعا الى طبقة مجردة أعلى ولا يحتويه نصا أو تطابقا أو نقلا حرفيا لمادة الفكر.

لذلك فإن النقاد الذين يحاسبون الشاعر على أساس فكري، بمعنى توظيف الفكر في الشعر متبعين قياسات الفكر على الشعر، هم نقاد تعسفيون أيضا ولكن من حيث المضمون هذه المرة.

لا يمكننا أن نحاكم القصيدة فكريا أو أن نزنها بالفكر لأن الشعر ميزانا ذهبيا واحدا هو ميزان الشعر نفسه الذي يتضمن مؤشرا دقيقا هو الفن أو اللافن في القصيدة.

وهكذا يبدو لنا من خلال هذين المثلين المختلفين بطلان قياس الشعر على غيره ويصح هذا إذا ما اخذنا الشعر مع أمور أخرى كثيرة لا يصح أن نأخذها معه ونقع في تعسف واضح اذا ما فعلنا ذلك.

يتلقف الناقد نص الشاعر بروح المفسر الذي يبحث في الأجزاء عن تفاسير ونتائج.. إنه يشرح بعقل المثقف والموسوعي والتقني أحياناً وليس بعقل المشارك الذي ينتقل هو والشاعر إلى منطقة جمالية تقع فيها مادة الخبرة الأسلوبية موزعة في جسد النص وليس على سطحه، لا يفتعل الشاعر وهو ينتج نصه المهارة الاسلوبية له بل تتدفق هذه المهارة وفق سياقات استبطانية هائلة تمثل خبرة الشاعر ليس مع اللغة بل مع الحياة كلّها ولذلك تتصادم في نصّ الشاعر ما يسميها الناقد دائماً بالنقائض وتهتز الحقيقة الشعرية الراسخة عند الناقد مع كل شاعر مجدد وربما كل نص جديد لان الشاعر يتقلب بعنف وبنشوة بينما يتعقبه الناقد بتحفظ وحيرة.

لا يمكن أن تتطابق آراء ناقد أرضي لا يمسه هدف الشعر وغاياته الكبرى مع نصوص شاعر يعتقد أن الشعر ليس أرضياً بل هو فن يسعى لان يكون خارج معارف البشر.. إنه فن كوني استعار اللغة ليظهر بها مؤقتاً وهو يرتب طريقة ظهور أعلى كلما تقادم الوقت. إننا نعرفُ تماماً من أن نقادنا جميعاً يشكون بهذه الامكانية للشعر ولذلك فانهم تواضعوا على طرح مفاهيم بالية وتقليدية عن الشعر ووظيفته وأهميته لانهم دائماً يقللون من مسافة أو حجم وهول أو سعة الافق الشعري كما يراه الشاعر ويعطون صورة (معقولة) عن الشعر.

يتحرك الشاعر بين قطبي الواضح والغامض برشاقة وخفّة ويجعل كل قطب مطرزاً بشذرات من القطب الآخر ولذلك فهو يقدّم الحقيقة مكتنزةً متوترة

ويسعى الناقد لفك اشتباك الغامض بالواضح بطريقة ميكانيكية ويقطع حبال التوتر والنبض الخفي للجمال الذي يتدفق في النص.

حقيقة الشعر تبتعد بل تنفر من حقيقة النقد ولذلك لن يكون هناك تصالح بين الشاعر والناقد إذا اخلص كل منهما الى حقيقته.

يسعى الشاعر نحو الوجود عن طريق اللغة وتنتقل أسرار وخفايا الوجود على شكل أسرار وخفايا لغوية، من هناك ينتج ما يسميه الناقد بالغموض، أما الناقد فيسعى الى تفكيك اللغة متوهماً بانه سيفكك الشعر وهكذا يلتبس الأمر على الناقد في حين يرى الشاعر بانه منسجم مع نفسه..

يتطرف الشاعر في أسراره ويتطرف الناقد في عرض سطوحه وبذلك يفترقان أحدهما ذاهب الى مركز الدائرةِ والآخر ذهب يدور في محيطها.

النقد في دائرة العلم

هناك من يرى أن النقد لا ينتمي إلى الأدب بل هو علم.. وهو على وجه التحديد واحد من العلوم الانسانية، واذا لم يكن الأمر كذلك فعلينا أن نساهم في جعله كذلك وسيعمل ترحيلنا للنقد من الأدب الى العلوم الانسانية على إنهاء أزمة النقد بل لن يدور حديث من هذا النوع مستقبلاً لأننا لا نسمع الا عن أزمة في حقل الانثروبولوجيا أو النفس أو الاجتماع او... وسيكون نصيب النقد الادبي لو انه انتقل من حقل الأدب، ونعني الإبداع الادبي، الى حقل

العلوم الإنسانية نصيب العلوم الاخرى في النمو والتطور والاختبار والمناهج وغير ذلك..

ولو قلنا بأن العلوم الانسانية تتضمن علوم (الإناسة والنفس والاجتماع والتاريخ والاسطورة والنقد الادبي) فان ذلك يعني إخضاع هذا النشاط الى حقل المنهج العلمي الدقيق لا الى الافتراض والوهم، بل سيصبح مثل غيره يمر بمرحلة العينة ثم المختبر ثم التحليل الدقيق عبر مناهج مقترحة ثم الحصول على نتائج علمية محددة حول النص الادبي وبذلك سوف يضيق الخناق على الآراء والافتراضات النقدية السائبة التي هي نوع من انواع (النقد الفطري) وهو نقد بدائي لا يليق بعصر حديث كالذي نعيش فيه.

ومثلما أصبح علم الاناسة نظراً في الانسان وثقافته وحياته وعلم النفس نظراً في السلوك البشري وعلم الاجتماع نظراً في الحياة الاجتماعية وعلم التاريخ نظراً في الحوادث البشرية فسيكون علم النقد الادبي نظراً في النص الادبي، فكل علم انساني يتكىء على مادة ليحللها باعتباره نشاطاً انسانياً مهماً يكشف مثل غيره من العلوم الانسانية عن الطبيعة البشرية في حقل انتاج النص.

إن ما يدفعنا لقول هذا هو هذه الثورة الكبيرة التي يشهدها قطاع العلوم الانسانية في هذا النصف الثاني من القرن العشرين حيث انتشرت مناهج البحث الجديدة التي أنعشته فاصبح بفضلها أكثر قرباً الى العلم وأكثر غنىً ودقة وأصبحت العلوم الانسانية المعاصرة تشبع لذةَ المتعة التي ينشدها القارىء في نصٍّ أدبي (شعراً وقصة ورواية) أما النقد الأدبي، وهو الجدير من حيث المبدأ للقفز الى هذا المستوى، فقد بقي هامشاً على النص الأدبي عيالاً عليه. ولذلك

كثرت أزماته وكثرت انعكاسات أزمات الادب عليه.. وما كان عليه أن يكـون كذلك لأنه يفترض أن يكون علما له مناهج وأدوات تجعله مستمرا في البحـث لا معطلا وسبب هذا العطل الدائم فيه هو ارتباطه بالحقل الادبي الذي هو حقـل ابداعي خالص في حين يشوب النقد نشاط آخر غير إبداعـي يشـكل مادتـه الرئيسية.

ان النقاد المحدثين في العالم يندفعون في نصوصهم الحديثـة بهـذا الاتجـاه ويؤكدون النهاية القريبة للنقد ضمن حقل الادب ودخوله إلى حقـل العلـوم الانسانية، هذه العلوم التي تشهد نشاطا متصلا ومشـيرا للغايـة بـل وتكـاد مداخلاتها التي أحدثتها مع الأدب هي التي تمهد لهذه النقلة وتجعل الطريق معبـدا لها فعلم الإناسة البنيوي وعلم النفس الفرويدي واللاكاني وعلـم الاجتمـاع الحديث وعلم الاسطورة وعلوم الاتصال الحديثة وعلم السيمياء (السيميولوجي ـ الدلالة ـ) والعلوم الالسنية الحديثة أسقطت ظلالها الكثيفـة علـى الأدب ووضعت النقد الادبي في حرج كبير بل أنها فتحت مجريات كثيرة لتسريب النقد الأدبي من الحقل الادبي إلى حقولها وجعله علما منفصلا عنها يستعين بها ويستقل عنها في الوقت نفسه.

قد يتحول النقد الى علم من العلوم الانسانية، مع الزمن، ولكن ظـهوره الى جوار النظريات الشعرية والتأويلات الأدبية وعلوم جمال الأدب والشعر يدفعـه مرة أخرى الى منطقة بين الأدب والعلم.. الى مكان يشبه مكان علم الكـلام إذ يمكن أن نقول أنه علم الكلام الأدبي.

نشأ علم الكلام وتطور في ظل ظروف دينية نشطة وشكل مع النشاط الفلسفي آنذاك قوة كبيرة في النظر العقلي والفكري للمشكلات الدينية وللنصوص الدينية على وجه التحديد، وكاد علم الكلام أن يضم إليه كل العلوم العقلية ولكنه تجمد وتوقف عن النمو عندما وضع في صيغ وأساليب جامدة وعندما انفصل عن الواقع الملموس ولم يعد يجيب عن أسئلته الملحة.

واليوم يتوزع النشاط الأدبي المجاور للنصوص الأدبية في مجالات كثيرة فإذا ما وضعنا النصوص الأدبية مركزاً لدائرة نشاط شرحي ونقدي وتفسيري وتأويلي وفلسفي ونظري ومعرفي فإننا سنجدها زاخرة قوية متداخلة وأشد ما يفتقد اليه هذا النشاط(المجاور) تصنيفه الدقيق إلى أنواع أو اجناس قائمة بذاتها ولكن هذا النشاط يمكن ان يجتمع تحت اسم كبير هو (علم الكلام الادبي) الذي استعرناه من العلوم الفلسفية /الدينية القديمة، ففي هذه التسمية امكانية هائلة لتمحيص ودرس ونقد النص الادبي خصوصاً وأن العلوم والمناهج الانسانية الحديثة قدمت أعظم وأغنى الطروحات والطرائق الخاصة بفحص النص الادبي.

علم الكلام الادبي علم غير قابل للجمود بسبب من حيوية النص الادبي في كل عصر وبسبب من عدم التزمت الذي كان يرافق في الغالب، قوى وتيارات علم الكلام في صيغته الفلسفية الدينية.

ومع ذلك لابد للنزعة الذوقية (المعيارية) أن تبقى مرافقة للنقد سواء دخل في دائرة العلوم الانسانية أو دائرة علم الكلام الأدبي وخصوصاً ذلك النقد الذي يقوم به الشعراء والمبدعون فقد كادت حمى النزعة العلمية والوضعية والبنيوية في كل نواحي الأدب والحياة تطفىء الاتجاه الذوقي أو المعياري الذي

نتعامل به مع الادب والحياة، وهواتجاه عفوي انطباعي فطري يتلمس الشيء بكلية وشمول ويترك أثره من دون مسببات كثيره. لقد توعد الأدباء البنيويون الذين تطرفوا في تبنيهم للبنيوية النزعة الذوقية وعدوها جريمة لا تغتفر وكان بأمكانهم ان يضعوا البنيوية جنبا الى جنب مع الذوقية لا بجملها شيئاً واحداً بل بوصف ان النقائض يمكن تعايش مع بعضها جدليا، أين أوصلنا النقد البنيوي الم يكن جافاً إحصائياً بارداً حد القرف؟ ألم يضع نفسه في خانق عندما طرد كل ما يتعارض معه ولم يفاجئنا بنتائج جديدة اقوى من تلك الالتماعات الذوقية العالية التي كان يمدنا بها النقد المعياري؟ لايمكن لنظرية او لرأي واحد أن يلم بكل الحالة الانسانية في أي جانب ولكننا يمكن في الاقل ان نقول أن وضع الآراء والنظريات المتعددة والمتناقضة على سطح واحد وابتكار غيرها وجعلها جميعا تعالج وتغني الحالة الانسانية سيعطي نوعا من البهجة والجمال بحكم التعدد الذي ستكون فيه وتعدد المذاقات والالوان وزوايا النظر وغيرها مما يسهم في تضييق الهوة بين النظرية والحياة .

لقد غابت عنا، في الشعر والقصة وتاريخ الادب، تلك الدراسات الذوقية المكتوبة بلغة فاتنة لاسعة مشعة قوية تشخذ في حواسنا تطلعات ونباهات عالية جداً وأرى اليوم اننا بحاجة ماسة لمثل هذه الدراسات، وقد يكون الشعراء والأدباء هم أكثر الذين يجيدون كتابة النقد الذوقي لا لأنهم ينطلقون من فطرة نقدية. بل لأنهم يُخرجون كنوز خبراتهم الابداعية عن طريق أعمال غيرهم وبذلك سيحمل النقد الذوقي خليطاً من إبداع الشاعر والناقد وشحنات من إبداعٍ أصلي وإبداعٍ مضاف.

الشعر والسحر*

لاشك بأن طبيعة المنهج في معالجة أمرين هامين كالسحر والشعر هي القضية الحاسمةُ التي سينتج على ضوئها تحديدُ طبيعةِ كل من السحرِ والشعر ومدى التقارب أو الابتعاد بينهما.

فربما تسقطُ المناهجُ الرومانتيكيةُ في ضم وهج كلٍّ منهما في شعلة واحدة يصعب معها التفريق بينهما ويزيد الالتباس التباساً آخر وربما تضيعُ المناهجُ السلفيةُ في تبريراتٍ لا طائلَ تحتها لجعلِ السحرِ منبعَ الشعر وأصله وبذلك تحدد مرجعية الشعر في نظير قديم يكاد يشبههُ من الخارج. ولا شك ان هناك اعتراضاً حضارياً أولياً حول العنايةِ بالسحر وما يتبعه من أمور الشعوذة والأيهامات التي انحسرت فاعليتها في عصور العلم والمدنية وتحولت الى دراسات فولكلورية وانثروبولوجية معروفة.

وهذه كلُّها أمور يجب أن تكون ماثلةً في الذهنِ عند الاقتراب من أيّ منهجٍ يصلح لمعالجة هذا الأمر. ومن هذه النقطة بالذات.. من هذا التوترِ القائم بين طرفي الموضوع (السحر والشعر) من جهة وبين هذين الطرفين والمنهج من جهةٍ أخرى.

* نشرت هذه الدراسة في مجلة الأقلام العدد ٧ تموز ١٩٨٧ السنة ٢٢ ص ١٠٧ ــ ١١٣.

وجدنا في السيميائية (السيميولوجيا) منهجاً معقولاً لتوضيح العلاقة بين الشعر والسحر لما تضمنته من معالجة حيادية تعنى بالرموز في كلا الحقلين وتكشفُ عن أسرارهما بروح علمية خالية من الانطباعِ والتأثر، ولقد حاولنا في تجذير السيميائية فلسفياً امراً ناجحاً في معالجة أدق، ولذلك اقتربت معالجتنا السيميائية للشعر والسحرِ من الفلسفةِ فكان أن أعطى لي مثلُ هذا الاقتراب نتائج أوضحَ وأقربَ الى الشمول والكلية. وإذا كانت السيميائية هي أحدثُ العلوم الانسانيةِ في الغرب والتي بدأت تغزو بعد البنيويةِ مناهجَ الدراساتِ الانسانيةِ وتعمل على اعادة نقدها وفهمها، اذا كانت هي هكذا من هذه الناحية مما يقرب صلاحيتها بسبب حداثتها فأن الامرَ الأكثر إغراءً هو خضوع العلوم والآداب والفنون والدراسات الانسانية بأجمعها لدائرة السميولوجيا واعتبار المعرفة بل والوجود كلّه حقولاً رمزيةً ودلاليةً صالحةٌ لأن تعالَج من هذهِ الزاوية.

ما قبل المنطق Prelogic Period

الإقتراب من الكون السحري

من الصعب تناول السحرِ والشعر دفعةً واحدة كقضيتين منفصلتين يشكل كلٌّ منهما طرازاً خاصاً من الممارسة العقلية أو الحسية. بل يفترضُ ردُّ كل منهما الى نظامه الاشمل الذي يعمل فيه.

يقع السحر في منظومة ما قبل المنطق حيث كان النظر إلى الأشياء يستدعي تفكيراً أولياً يربط باعتباطية بين الاشياء والظواهرِ ولذلك حين يتم الربط بين

هطول المطرِ وتدفق الدم من الضحية المذبوحة لأجل استنزال المطر، فان ذلــــك يتم وفق ربطٍ اعتباطي بين الظاهرة والشيء وهكذا تبدو سيطرةُ الاشياءِ مربوطةً بعضها بطريقة قبلمنطقية أي أولية وتبدو اللغة في هذه المرحلة تابعـــةً للأشـــياء تعمل خلفها حيث تسخّرُ اللغةُ لتعيين وربط هذه الاشياء لا للتفوق عليها وعلى ذلك كانت اللَغةُ تابعةً للشيءِ وكان الشيءُ متداعياً بطريقـــةٍ لا منطقيـــةٍ مـــع الشيءِ الآخر أو الظاهرةِ هو اساس مرحلة ما قبل المنطق.

يتعين علينا إذن أن نجعلَ تفوقَ الشيءِ على اللغةِ والربط اللامنطقـــي بـــين الأشياء وبين الظواهر من الامور المميزة لهذه المنظومة. وبلغة السيميائية يتفَـــوقُ المدلولُ على الدالِ وتتحولُ الاشارةُ الى تابعٍ للمدلولِ فهي لا تؤثـــر بـــه بـــل تتسخر لهُ.

وأولُ انفصالٍ في مشيمة هذه المرحلةِ كان يوم اخترعت الكتابةُ فتحولـــت اللغةُ الى دال ذي كيان صوتيٍ/ صوري وكان يتبعُ ذلك انقلابٌ خطيرٌ في مهمـــةِ اللغة.

لذلك كانت مرحلةُ ما قبلَ المنطقِ وهي مرحلة الاقوام البدائيـــين مرحلـــةً للأشياءِ وكانت اللغة عوناً على التعامل مع هذه الاشياء وعلى هذا تمتاز هـــذه المرحلة بأنها فيزيقية تقع في رحم الطبيعية ومازال الانسانُ فيـــها لم يولـــد بعـــد واللغة أولُ خصامهِ مع الطبيعةِ ولكنها مازالت حتى ذلك الوقت تابعاً لها.

إن البناء أو التداعي غير المنظم للاشياءِ هو ما يدعوهُ علماء الانثروبولوجيـا بالسحر. فالسحرُ صورةٌ من صور تطبيقٍ ــ أو على الاصح إساءةِ تطبيـــــق ــ

مباديء تداعي وترابط المعاني ولذا يطلق عليه في كتاباتِ كل من تايلور وفريـزر اسم (العلم الزائف) او (العلم الكاذب) (Psedu – Science)[1] .

وهكذا يكون السحرُ علماً زائفاً فهو ينظمُ الأشياء وفق نظام ولكنه نظامٌ كاذبٌ ليس فيه نسقٌ يؤدي الى معاني متسلسلةٍ مترابطةٍ ترابطاً منطقياً ولذلك كان السحرُ أحدَ أهم سماتِ عصر ما قبلِ المنطقِ، فالسحرُ اذن نظامُ تداعٍ غير منظمٍ ولكنهُ نظامٌ محكومٌ ببنى عميقة تحركهُ وقد كشفت الدراسات الانثروبولوجية البنيوية التي قام بها كلود ليفي شتراوس هذه البنى في سياقات سحرية مختلفة تخص بعض الممارساتِ والطقوسِ وطرق العيشِ والطعامِ وغير ذلك..

ان اولَ الاختلافاتِ بين السحرِ والعلمِ من هذا المنظور هو في ان السحرَ يقول بحتميةٍ شاملة تامة فيما يعملُ العلمُ مميزاً بين المراتب وهي مراتبٌ أخرى والاّ يمكننا المضيّ بعيداً في هذا المجال فنعتبرُ الدقة والصرامة اللتين تميزان الفكر السحريَ والممارسات الطقسية من المؤشرات التي تدلُّ على إدراكِ لا واعٍ لحقيقةِ الحتميةُ والحالُ هذه ملحوظةً بالظنِ (الحدس) قائمةً في لعبةِ الحياة قبل ان تكون مباديء مدركة و (سنَنَا) (محترمة)[2] .

والسحرُ على ذلك علمٌ حدسيٌ خاضعٌ لأن يكونَ كاذباً أو غيرَ دقيقٍ في بعض نتائجه ولذلكَ يشدّنا ميلٌ قويٌ لاعتبار السحر كوناً رموزياً مقفلاً اكثر من كونه مرحلةٌ من مراحل العلم، السحرُ دائرةٌ مكتملةٌ لها سماتُها (فليسَ الفكرُ السحريٌ بدءاً او جزءاً من كلٍّ لم يكتمل بعد بل انه نظام شديد التماسك،

مستقلٌ عن النظام العلمي الذي سيتشكل فيما بعد الاّ من حيث الطباق الصوري بينهما[٣] .

النظام السحري نظام قبلمنطقي قائم بذاته والنظام العلمي نظام منطقي قائم بذاته وليس الاول بدءاً للثاني وليس الثاني امتداداً للأول وسيكون لزاماً علينا ان نعتبر النظام الشعري الذي هو نظام بعد منطقي قائماً بذاته كذلك وهو ليس نتيجة لنمو الاثنين.. بل ان الانساق الثلاثة هذه (القبلمنطقي ممثلاً بالسحر والمنطقي ممثلاً بالعلم والبعد منطقي ممثلاً بالشعر) أنظمة لا تاريخية وليس بينها صلات تطور ولذلك فهي متعايشة مع بعضها دون أن يلغي أحدها الآخر أو يكون بديلاً عنه ودون أن يؤدي تطور ايّ منها إلى الآخر. ولكي نكتشف الكون السحري القائم بذاته فيجب علينا ان نكتشف بناه العميقة التي تعمل على تشكيل أنساقه أولاً ثم نحاول فك شفراته الدالة.

البنية السحرية بدلالة السيميولوجيا

يبين (سامبسون) في واحدةٍ من أمثلته على أن الكيمياء الحديثة تردُّ أنواع العطور والأطعمة الى خمسة عناصر تدخل في مزاجات مختلفة (الكاربون والهايدروجين والاوكسجين والكبريت والآزوت) ويصنف الانسان البدائي العطور والأطعمة في أصنافٍ تشابه ما تفعله الكيمياء الحديثة. ويعلق شتراوس على هذه الحادثة فيقول:

(إن الفيلسوف البدائي او الشاعر قد يتوصل الى هذه التصنيفات نفسها مستلهماً معطيات لا علاقة لها بالكيمياء او بأي علمٍ آخر، وتكشف لنا

النصوص الاثنوغرافية عدداً من هذه التصنيفات التي لا تقل أهمية من حيث قيمتها التجريبية والجمالية ولا يصح القول ها هنا بأن هذا الامر يعود إلى تسعير التداعيات تسعيراً يتكفل الحظ بانجاحه(٤) .

وهكذا تبدو البنية السحرية عميقة تكمن في الحس / الطبيعة ولكنها تعمل بقانون لا تراتبي او بتداعٍ منظمٍ، ولقد استطاع المنهجُ البنيوي من خلال طروحاتِ شتراوس الكشف عن البنى السحرية في اللغةِ وفي الفنونِ وفي تصنيف الحيوانات والنباتات وغيرها، ويحفل كتابه (الفكر البري) بامثلة لا حصر لها تدل على ذلك.

أما النظام الاشاري السحري فهو نظامٌ مقفل لا تدل فيه الاشارة الاّ على الشيء ولكل شيء معنى، ولذلك تعمل الاشارة في الممارسات الطقسية أو في اللغة في نظام دلالي محدد وقاطع. ويقدر البعض بأن الممارسات السحرية المتبقية بـ (٣٥٠) نوعاً وهذا عدد متواضع امام الممارسات السحرية القديمة وتضع فن التنجيم وورق اللعب وخطوط اليد وقراءة الفنجان وكرة الكريستال والفراسة والعيدان وغيرها ضمن ذلك.

السحر نظام سيميائي مركب فهو يعتمد على عدة أسس أو وحدات أولية فاللغة كنظام سيميولوجي أساسها الكلمة، والموسيقى كنظام أساسها النغم والفن التشكيلي أساسه الخط. والسحر يتكون من جميع هذه الانظمة ولذلك يمكننا القول بأن السحر نظام سيميولوجوي اعتباطي اساسه الكلمة/ النغم/ الخط فهو نظام مركب يعتمد اختلاط الاسس السيميولوجية والتعامل معها جميعاً ولا يعتمد التعقيد العالي المتحقق في اللغة مثلاً والذي يعتمد اساساً واحداً

خصوصاً وأن الشعر نظام خارجٌ على نظامِ اللغةِ بمعنى أنــه يزيــدُ مــن ســعةِ الاستخدام اللغوي وينفي في كثير من الأحيان طراز المعجم فيه، ولذلك يزحـزح الشعر الاستخدام اللغوي والدلالي والاتصالي وبذلك ينعش اللغة ويجددها بــل ويفجرها، يبعثها ويمنع سكونها القاموسيّ واستخدامها الاســتهلاكي الجمــاعي يعتبر دي سوسير"ان العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق اكــثر مــن غيرها العملية السيميولوجية ولهذا السبب فأن اللغة وهي اكثر الانظمة التعبيريــة تعقيداً وانتشاراً هي اكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية ومن هذا المنطلق يمكــن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خــاص (٥)".

ورغم أن دي سوسير يرى بأن علم اللغة لابد أن يرتبط بالسيميولوجيا الاّ انه يعتبر اللغة نظاماً سيميولوجياً نموذجياً ويقترح أن تكون السيمولوجيا هــي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالاضافة الى العلامات التي تكوّن هذه الانظمة.

ولذلك يكون النظام السيميولوجي السحري اولياً لاغلاق انظمة الدلالــة وارتداد انظمة الاتصال رغم انه يساهم في التقاط العلاقة بين عدة انظمة دلاليــة (اللغة، الخط، النغم، الحركة) ولكنه اختلاط عفوي.

ان الكون السيميولوجي السحري يحتوي على نظامين: نظام الدلالة الــذي اشرنا اليه وحددناه باعتماده على الشفرة السحرية المغلقة ونظام الاتصال الـذي هو تحقيق لنظام الدلالة ومجرىً له.

ونظام الاتصال السحري نظام تجري فيه عمليات إيصال الشفرة المغلقـة إلى غاية، هي في الغالب، كائنات أو قوى خارقية ويتم اســتدعاء وترجــي أسمــاءٍ

وهمية، ولذلك يساهم التداعي غير المنظم ونقطة الاتصال الوهمية في جعل العلاقة قائمة بين شيئين أو أكثر من خلال الشفرة الدالة ويمكن أن نتتبع مجرى اتصال الدلالة على الوجه الآتي:

١ـ يرمز للشيء رقم (١) بالشفرة أ.

٢ـ تسعى الشفرة لمخاطبة نقطة وهمية.

٣ـ تستوجب هذه المخاطبة استحضار الشفرة (ب).

٤ـ ترد الشفرة (ب) إلى شيء آخر رقمه (٢).

وهكذا يكون الخطاب السحري في اساسه اتصال بين شيئين عن طريق استعارة نظام دلالي لا معنى له وكذلك تبدو طقوس هذا النظام اكثر أهمية من غايته، وهكذا نكشف الستار عن جدوى الممارسات السحرية الكامنة في طقوسيتها لا في تحقق غاية هذه الممارسات في حين تجري في نظام الاتصال الشعري عمليات إيصال شفرة مفتوحة لا غاية لها.

الدلالة السحرية ليست اعتباطية ولذلك فهي محدودة المعنى محدودة الاتصال أما الدلالة الشعرية فاعتباطية (بحكم اللغة) ولذلك فهي / محدودة المعنى وذات قناة اتصالية مركبة وعالية.

يسعى الشعر وهو نظام لغوي منفتح ومركب الى التوغل في نظام دلالة واحد هو اللغة ولكنه بالتأكيد يتخصب كثيراً من خلال انفتاحه على انظمة سيميولوجية أخرى كالموسيقى والرسم والرقص، والسحر هنا يعطي لإشارة جيدة للشعر لكي يهضم هذه الانظمة ويتحرك بها ولكن بتركيب أشد قوةً وعلواً، فعلى الشعر أن يمتص النظام الدلالي للموسيقى (السلم الموسيقي

.وتنويعاته وتخريجاته و... الخ) وان يمتص النظام الدلالي للرسم والكومبيوتر وأجهزة السيطرة العالية. نعم.. على الشعر ان يهضم انظمة الدلالة والاتصال في هذه الحقول لكي ينفتح كونياً على المعاني الشاملة. ان الشعر في هذا العصر يحاول الاستفادة من كل منجز آلي أو بايولوجي أو رياضي أو عقلي ليعد العدة للارتفاع والانفتاح على لوغوسه الذي اعدّ له فهو يتضمن الكلية والشمول في جوهر.إن التداعي غير المنظم للعلامات في النظام السحري بل والتداعي غير المنظم للعلاقات بشكل ادق في بنية متماسكة وفي دلالة متماسكة وفي مجرى اتصالي مرتد، هذا التداعي لا يفتح في الحياة أو في اللغة أو العقل أسراراً جديدة بل يكاد يشبه هذا الفوضى داخل أربعة جدران وليس في فضاء مفتوح.

من هذه النقطة يخترق الشعر السحر ليستدعي تداعياً غير منظم في بنية غير متماسكة وفي دلالة غير متماسكة وسيتيح هذا الفضاء المفتوح نمواً خلاّقاً للنص الشعري في اتجاهات متعددة..

المرحلة المنطقية Logic Period

الإقتراب من الكوني العلمي

هذه المرحلةُ ليست منفصلةً بأيّ حالٍ من الأحوالِ عن المرحلةِ السابقة ولكنها تصنع اللغةَ مع الاشياءِ في مستوىً واحد اذ لم تعد الاشياء هي التي تسيطرُ على اللغةِ بل تحولت اللغةُ الى كيانٍ او نظامٍ يتماثل مع نظامِ الاشياءِ فقد نضجت (الحالات) التي هي ليست اشياء وضجَّ بها نظام اللغة الشيئي واصبحت المعرفة مستوعبةً الوجود او قادرةً على التعبير عنه ونجحت اللغةُ في ايصال

حالات (الفرح، الحزن، القلق، التبصر في العالم والوجود والزمن...) واصبحت هذه الحالاتُ لغةً بالاضافة الى مسميات الأشياء في اللغة.

ان فحصَ نظامِ اللغةِ في هذه المرحلةِ يدل علة وجودٍ متميز للافعال ايضـــاً فزيادةٌ تمثل الوجودِ في اللغة من حلالِ الافعالِ يعني فرزاً دقيقاً لها وكشفاً عـــن الصفة الحركية للوجود في حين تدلُ الاسماء على الصفةِ السكونية لانها تشـير الى الشيء بذاته.

وهكذا احتشدت اللغةُ بالحالاتِ والافعال وتمّ التعبير عن الوجود بطـــرق منطقية، وكانت الكتابةُ اولَ بشائرِ المرحلةِ المنطقيةِ لانها اســـتطاعت ان تثبّـــت الموجودات في اشارةٍ ورغم أن تأريخ الاشارة غيرِ اللغوية كان اقدم الاّ ان الذي حصل هو تماثل بين الإشارةِ اللغويةِ الصوتية وهكذا اندفعت الكتابةُ في محاولـــة تمثيلِ اللغةِ والعالمِ والاشياء وبفضلِ تطور الكتابة عند الامم القديمة والجديـــدة. استطاعَ الانسانُ أن يصنّف معارفهُ المتراكمة فاخترع اللوغـــوس (الـــذي هـــو اللوجي (**Logy**) أي المنطق او الكلمة) ليصنف به المعارفَ والعلومَ على وجـــد التحديد. ولكن هذهِ العلوم ويضمنها العلوم الحديثة مازالت تتضمـــن نظـــامين الأول علومي (مدلول) والثاني سيميائي (دال) لأن العلوم معبر عنها باللغـــة، أي أن العلوم مندرجةُ في نظام اللغةِ نفسَه مما يجعلُ العلومَ المعاصرةَ تســـعى لانتـــاج أنظمةٍ غيرَ السنية تنتمي الى النموذج المنطقيّ (لأن هدفَ كلَّ علمٍ في الواقع هـــو التشديدِ على الوظائفِ الاخرى: العاطفيةِ والامرية.. الخ)[٦].

ولذلك سعت العلومُ كلٌّ في حقلهِ الى خلقِ انظمـــةٍ ســـيميائيةٍ في محاولـــة للانفصال مكّن النظام الالسنيّ فالمعادلات الكيميائية والرموز الفيزيائية والتعبـــير

عن النباتات والحيوانات برموز مركبة كلها تدل على غزو السيمياء لحقول العلم وهذه دلالةٌ على سيادة المنطقِ على العلوم، لذلكَ تطورَ المنطقُ من علمٍ تقليدي أرسطي مكّون من أنظمة قياسية الى منطق غير تقليدي صوري رمزي مكّون من أنظمة علامات اعتباطية ونسقية وهذا بحد ذاته يثبت أن العلوم تسعى لاختيار انظمة سيميائية خاصة بها رغم انها لا تستغني عن اللغة. ان الفرقَ بين المرحلة المنطقيةِ والمرحلةِ القبلمنطقية هو أن الاولى تقيمُ علاقاتِها بين الاشياء والثانيةُ تركز على الاشياء، الاولى تجعلُ من الدالِ اساسَ نظامِها مشيراً الى المدلولِ والثانية تجعل المدلولَ أساس نظامِها.

وكان لتأسيسِ فنونِ الكتابةِ الشعريةِ والنثريةِ على أساس منطقي أمراً في غاية الأهمية للتمهيدِ الى مرحلةٍ او الى نظامٍ آخر. وكذلك تأسيسُ الانظمةِ الموسيقيةِ والتشكيليةِ ولقد شهدت العصورُ الكلاسيكيةِ ترسيخاً شاملاً لهذه الانظمَة، وكانت هذه الفنون مماثلةً للمنطق الجمالي الذي هو شكل المرحلة المنطقية هذه. لقد أعلن أرسطو علمَ المنطق مقياساً للعلومِ وبعد مخاضٍ طويلٍ بدأت العلومُ الصرفةُ كالكيمياءِ والفيزياءِ والفلكِ والبايلوجيا ثم التكنولوجيا والآلياتِ المتقدمة الاقترابَ من علم المنطق الرياضيّ أو الرمزي تطوراً وأتت بعد ذلك مرحلةٌ لاحقةٌ حيثُ بدأت العلومُ الانسانيةُ تتخذُ من علمِ المنطقِ مركزاً لها وتحاولُ ان تقتربَ منهُ ولذلك نشأت البنيويةُ والسيميائية من خلال سيطرةِ المنطقِ على العلومِ الانسانية.

المنطق اذن يمضي فلسفياً في العلومِ الانسانيةِ بمعناه المادي ويمضي رياضياً في العلوم الصرفةِ، ولكنه في كل الاحوال منطقٌ رمزي. لقد اتجهَ باشلار لوضعِ

المعرفةِ العقلانيةِ في هذا الاتجاهِ واتجه جان بياجيه لوضع علم النفس في اتجاه المنطقِ واتجهت جوليا كريستيفا لوضعِ المقولات الادبية في اتجاه المنطق واتجه ديموزيل لوضع الاسطورة في نفس الاتجاه وكذلك فعل شتراوس في مجال الانثروبولوجيا وهكذا سادت العصرَ نزعةٌ منطقيةٌ متأتيةٌ من الحفز الذي مارسته العلومُ المحضةُ على المعارفِ والفلسفة بوجهٍ خاص.

المرحلة بعد المنطقية Postlogic

الإقتراب من الكون الشعري

هذه المرحلةُ هي مرحلةُ استقلالِ اللغةِ وتكوينها لنظامِها الخاص المنفصل عن نظامِ الاشياءِ أو الحالات المعبرةِ عنها، وتجد اللغةُ اعلى اشكالِ حيويتها في الشعر ولذلك يبدو الشعرُ نظاماً لغوياً مضاداً لنظام اللغة الأساسي، إنه سحر اللغة المفتوح عندما تتحول اللغةُ مع الزمن إلى انظمةٍ لغويةٍ صارمةٍ يضعُ الشعر نفسه كمفتاح لحلِّ ثبات اللغة.

الشعرُ في هذه المرحلة عكس اللغة لا يؤدي الى ايصال معنىً محدد بل يؤدي دوره كرسالةٍ مزدوجةِ الوظيفةِ واحدةُ في اللغةِ والاخرى في الوجود. المرحلةُ المنطقيةُ أدت دورها ومازالت حين دلت على الطبيعة مفروزةً مقروءةً أما الشعرُ فيدل على تدخل الذات الانسانيةِ على هذه الطبيعة، انه تدخلُ لاحقٌ لتدخلِ الطبيعةِ مع نفسِها في الصراعِ ولذلك فأن مستوى الاعتراض سيكون جديداً ومغايراً.

التداخل الانساني من خلال اللغة بمعناه الاشتقاقيّ كدالةٍ على الاشياء ليسَ تدخلاً قدرِ ما هو خضوعٌ لتنميطِ أثارِ الطبيعةِ على الانسان أما التدخل الانساني من خلال الشعرِ فهو تدخلٌ احتجاجيٌ وهو اعتراضٌ على مستوى الطبيعة الهيراقليطي وعلى غايته الصدفويةِ الرهيبة، الشعر يختلف عن السحر في كونه لا يتمثل قوانينَ الطبيعةِ / اللغةِ ويختلف عن العلم في كونه لا يكتشفُ قوانينَ الطبيعةِ/ اللغة بل يتدخل في هذه القوانين ويمنعُ تدفقَها العفويّ، إنه احتجاجُ الطبيعة ضد نفسِها من خلالِ الانسانِ ولذلكَ يشكلُّ الشعرُ أورجانون الجدلِ مع الطبيعةُ لكنه ينسل من الطبيعة / اللغة ليعترضَ عليها فهو الطرف الثاني في عمليةِ الجدلِ بل هو بشكل أدق اداةُ هذا الجدلِ لانه سيعملُ على انعاش هذه الطبيعةِ وتوقدها.

إن المرحلة ما بعد المنطقية ليست مرحلة قادمةً او حاضرةً، انها محضُ افتراضٍ يتخللُ وجودَنا الحالي والماضي والمستقبلي ولكن لها علاماتٍ تتركها على مخيلتِنا وافعالنا، ويشكل الشعرُ أساسً هذه المرحلةِ لانه يعمل بميكانزماتٍ مركبةٍ اجتهدت التيارات السيميائية والتفكيكية والبنيوية والتناصيّة في تحديدها وكان لذلك الاثرُ الكبيرُ في الاشارةِ الى ان الشعرَ كلٌّ مركبٌ تركيباً خاصاً ولذلك فهوأمرٌ يتجاوزُ المنطقَ لما بعده، إنه ليسَ فناً بدائياً سحرياً بل هو فنٌ ما بعد منطقي، ان صح التعبير. إن آثارَ المنطقِ فيه واضحةٌ من خلالِ السننِ الداخليةِ له في التجاوز الواعي، وآثارُ ما بعد المنطق واضحةٌ من خلالِ التحررِ من هذه السنن لا رفضِها بل التشبعِ بها والخروجِ عليها.

يقول امبرتو إيكو وهو أحد السيميائيين الذين عالجوا ميكانزمات الشعر الجديد في مقالة له عن المرسلة الشعرية:

ان فهمَ المرسلةِ الشعريةِ يقوم ايضاً على جدليةٍ تتبدى في قبولِ ورفضِ السننِ والألفاظ التي يبعثها المرسلُ وفي الآن نفسه ادخالُ وطرحِ السنَنِ والألفاظِ الشخصية، انها جدليةُ بين الوفاءِ للنصِ والتحررِ من التفسيراتِ الدائرةِ حوله، حيث نجد مرسلَ المرسلةِ يحاول أن يلبي رغباتِ الغموضِ في مرسلته باستعمال السننِ الخاصة، ومن جهةٍ ثانية نراه مدفوعاً بفروضِ العلائقِ السياقية ان ينظرَ الى المرسلةِ كما تكونت في ظلِ كاتبها وفي ظل العصرِ الذي كتبت فيه، في هذه الجدليةِ بين الشكلِ والانفتاح على صعيدِ المرسلةِ ــ بين الوفاءِ واتخاذ المبادرةِ ــ على صعيدِ المرسلِ ــ يُبنى نشاطُ التفسيرِ الخاص بكل مُستعملٍ للأثر الادبي)(٧) .

كما تؤكد كل الميكانزمات الأخرى التي ابتكرتها أو افترضَتها التيارات الأخرى على نبرةٍ ما بعدِ منطقيّة لا تستطيع الاشكال البدائية للتعبير (كالسحر) والاشكال المنطقية (كالعلم) تضمنها أما الشكل الشعري الذي هو اختزان وتجاوز للمنطق فهو الوحيدُ الجديرُ بتضمن هذه الميكانزمات لانها تعبر عن سياق الخروجات على اللغةِ والفكرِ في محاولةِ لإنعاشهما.

لقد كشفت التناصيّة في معالجتها لستراتيجيات النصَّ الشعريّ عن ان هذا النصّ المنتجَ يتداخل قبل انتاجه مع النصوصِ السابقةِ عليه سواء كانت شعريةٌ ام فلسفيةٌ ام دينيةٌ ام اسطوريةٌ. أي ان النصوصَ تساهم في انتاجِ النصِ

الشعريّ ولكن العامل الحاسمَ في انتاجَ النص الجديدِ هو الستراتيجيات الموجهة للنصِ الجديد والتي يعمل المنتج (الشاعر) على قيادتها وتوجيهها.

وقد كشفت نظريةُ التخاطبِ ونظريةُ التحكمِ الهامشيّ عن آليات جديدةٍ تدل دلالة قاطعة على ان الشعرَ يخرجُ دائماً على المنطقَ الشعري ذاته ويظهر هذا جلياً في نظريةِ التحكمِ الهامشي التي تفترضُ صراعاً بين المباديء المنظمة للعملِ والمباديء الفاعلة في النصِ والتي أعطت دوراً خطيراً لهذه المبادىء الفاعلة.

ولا بأس أن أشير كذلك الى آليات التفكيكِ والاستنطاق عند جاك دريدا والتي يرى فيها أنَ النصَّ الادبي والشعري بشكل خاص يتضمن حركتين هما: حركة داخل ميتافيزيقية وحركة متجاوزة لها تشكل مزاجَ وتكوينَ الكاتب، الاولى منطقيةٌ أسستَها الاعراف الكتابية والثانية مضادةٌ مشاكسةُ فيها مزاجُ الكاتبِ ـــ الانسان.

إن سوقَ مثلِ هذه الامثلة يدلُّ دلالةً قاطعةً على أن التقنياتِ المعرفيةِ الجديدةِ تعاملت بجديةٍ مع الشعرِ ولم تجعل منه فناً فطرياً أو سحرياً يقومُ على محاكاة الطبيعةِ أو الذهنِ بل تعاملت معه على أساسِ أنه تجاوزٌ للمختزنِ من المعارفِ والقوى والروحيةِ التي قامت البشريةُ في المرحلةِ المنطقية (مرحلةُ العلمِ والفلسفةِ والمعارفِ الانسانية) ببنائها ولذلكَ يكتسبُ الشعرُ على هذا الاساسِ معنىً جديداً لاعتبارهِ محملاً بالمعارفِ السابقة بل باعتبارهِ مختزلاً لها وخارجاً عليها في نفسِ الوقتِ وهذه النقطةُ هي التي يختلف فيها الشعرُ عن السحرِ بل يتعارضُ معهُ لأنَ السحرَ مؤسسٌ على البداهة والشعرُ مؤسسٌ على المعرفةِ

وتجاوزها. السحرُ بداهاتٌ متداعيةٌ بشكلٍ غير منطقي (ولذلك يبدو غريباً وقد يصنفُ شعراً) أما الشعرُ فمعرفةٌ مخروجٌ عليها باعتبارها نقصاً والشعرُ يسعى لسدَّ هذا النقصِ فهو إذن معرفةٌ كليةٌ، انه افتراضُ علمٍ كليّ يقفُ بوجه ايِّ نقصٍ دون أن يحاول جدياً سدّ نقص المعارف الاخرى بل هو اصبعُ الاعتراضِ الدائمِ عليها من المنطقةِ العالية، وليس من التجهيلِ والحمقِ الذي تمارسُه فنونُ البداهةِ والفطرةِ والواقعةِ في المنطقةِ الواطئة.

سيميوطيقا الشعر

يرى جريماس بأن سيميوطيقا الشعر تعتمدُ على العلاقةِ بينَ مستوى التعبيرِ ومستوى المضمونِ أي العلاقةِ بين الدالِ الصوتيِ والمدلولِ عليه ولذلك يقترحُ إقامةُ علاقةٍ (بين الفيماتِ (العنصر الصوتي) والسيمات (العنصر الدال) ثم نمذجة التعالقاتِ الممكنة أي نمذجةِ الاشياء الشعرية ليصلَ في آخر الأمرِ الى ان هناكَ مستويين للنص الأول سطحيٌ والثاني عميقٌ، ثم يرى أن المستوى العميقَ للنصِ هو المولدَ والمستوى السطحيٌ هو الظاهر.

ويفيدَ هذا الأمر مقارنةً مع سيميوطيقا السحر الذي تنعدم فيه العلاقةُ بين دالات تعبيريةٍ ودالاتٍ مضمونيةٍ لانها ملتحمةٌ ولذلك يكونُ النصُ السحريٌ مكوناً من طبقةٍ واحدةٍ هي، الوقتِ نفسه، عميقةٌ وسطحيةٌ بل هي بعدٌ واحدٌ للقول. وهذا يدلُ ايضاً على اوالياتِ الخطاب السحريّ باعتباره ثمرةٌ غير متميزةٍ (**Undiffrentiated**) او غير ناضجةٍ ولكن السؤال الهام والخطير هو:

لماذا هذه الجاذبيةُ في النص السحري؟

لم تنفتح شهواتُنا له ولم يدغدغ اعماقَنا؟

لم نحاول الاستفادة منه فتنتعش نصوصُنا به؟

وسأحاول هنا تفسيراً خاصاً أرى أنه سببُ معقولٌ لهـــذه الأســئلة، لقـــد توصلنا الى ان السحر ثمرةُ غير متميزةٍ تحملُ معها في آن واحد سطحاً وعمقـــاً، ذكراً وانثى ولذلك فهي ثمرةٌ خنثى وهي تحملُ شحناتٍ متعارضةً ولكن بشـــكل بدائيً، إن سرَ جاذبيةِ النصوصِ أو الفعالياتِ السحريةِ يأتي من أنهـــا نصـــوصٌ إيروسيةٌ محض تعمل الغريزةُ الخنثويةُ على إشعالِها وهي مبادلة حســـيةٌ بخطـــاب لغويٌ أو تشكيليٌ او طقسيٌ.. ولذلك تلتمع نصوصُ الشعرِ بفعلِ اســـــتجاباتِنا الحسيةِ لها لا بفعل تشكّلٍ فنيً راقٍ فيها.

إن نصوصَ السحرِ والسيمياءِ والهرمسيةِ والزايرجةِ هي نصـــوصٌ حســـيّة تنطلقُ من احساس غريزيٍ ماديٍ لتصور الكون وان شطحاتها الروحيةِ مـلهي الاّ إخفاق في التعبير الحسيّ، ولذلك تكون امكانيةُ تمثلها واعـــادة انتاجـــها أمـــراً معقولاً إذا استخدمنا في ذلَك تصوراً كونيـــاً عاليـــاً يـــهضم كـــل تنويعاتهـــا ومستوياتها.

وسأسوق مثلاً من البايولوجيا حـــول جاذبيـــة مثـــل هـــذه النصـــوص الهيرمافروديتية، فالخليةُ الجنينيةُ إذا وجدت في نظام جنينيٌ كامل مـــن الخلايـــا كانت عاديةٌ ومألوفة لانها ستتميز فيما بعد الى خلية عظمٍ أو دمٍ أو نسيجٍ مخاطيٌ وغير ذلك.

لكن الخلية الجنينية وسط نظام خلايا مميزة (**diffrentiated**) ستشـــكل سرطاناً تتكاثر خلاياه وفق آليةٍ جنينيةٍ يؤدي بالنتيجة الى تمايز ملحوظ عن بقيـــة

الانسجة ويخلق توتراً غير عادي يجعل من الخلية الجنينية عامل إستفزاز وحركة غير اعتيادية.. ولو انه غطى فاعلية الجسم بالكامل لكانَ مثارَ حيوية لا توصف.

إن استدعاء نصٍّ جنيني وبثه في نصٍّ ناضجٍ سيشيع في هذا النص قوةً وحياةً ولمعاناً لا يوصف وسيتحول إلى عامل تفكيك في النظام اللغوي الهندسي.

ان النصوص السحّرية جذابةٌ بسبب طموحها غير المعقول لا بسبب نتائجها أو معقوليتها إذ ما علاقة الطيران في الليل بجناح هدهد يحترق تحت الأنف، أو ما علاقةُ اخصاب الأرضِ بتعرق جسد الساحر، وما علاقةُ الورقة بالذهب عند تلاوة كلام غامضٍ عليه، وهكذا بدت لنا المستحيلات السحرية شعريةً في بعض أوجهها ولكنها ــ مع الأسف ــ ليست كذلك لأن مصدرها السحري كان يحصرُها في نظامٍ قاسٍ محدد.

ولذلك نتجاوزُ بالشعرِ مثل هذا النظامِ ويتحولُ السحرُ خامةً أوليةً في نظامنا الشعري المنفتح وسينجم عن ذلك كسر انظمة الدلالة السحرية واللغوية بعامة وكسباً نفسياً لسلطات غير محدودة، وسيكون السحر، في حالة من هذا النوع، موحياً لأن يحتفظ الشعر أيضاً باسرار لا تفك..

أننا نرى الشعر سحراً متعالياً لا سحراً بدائياً مشعوذاً احمق فهو نظامٌ مركب منفتحٌ ولا يحتاج الشعرُ الى صفة السحرِ كي نقولَ عنه ذلك ويكفيه انه الخروجُ الدائمُ الذي لا هوادةَ معه على كل ما في هذا الوجود.

المراجـــــع

١-سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة د. احمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ص

٢-كلود ليفي شتراوس، الفكر البري، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٤ ص

٣- المرجع نفسه.

٤- المرجع نفسه.

٥_ فــرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النــص العربي د.مالك يوسف المطلبي، دار افاق عربية،١٩٨٥ص

٦- بيار غيرو، السيمياء، ترجمة انطوان ابي زيد منشورات عويدات،١٩٨٤ص

٧_ امــبرتو ايكــو، المرســلة الشــعرية، مجلــة الفكــر العــربي المعــاصر العــددان ١٩/١٨/شباط/اذار١٩٨٢ص

الشعر والاسطورة

تشكل الأسطورة البنية الاساسية الثانية في الدين، فالدين يتكون من ثلاث بنى أساسية هي (المعتقد، الاسطورة، الطقس) وبنيتين ثانويتين هما (الشرائع والاخلاق)، وقد ظهرت الاسطورة مع ظهور أقدم الأديان السحرية، وربما كان المتن الاسطوري في الأديان السحرية القديمة (الفتيشية والأرواحية والطوطمية) ضعيفاً حيث غلبة الطقس على الأسطورة والمعتقد لكن أساطير السحر كانت متداولة دون شك. وقد نشطت الأسطورة مع الأديان الوضعية التي كانت بمثابة القوى السرية التي نهضت على أساها الحضارات القديمة. ومع ظهور الاديان التوحيدية ضعفت الأسطورة نسبياً وأصبح المعتقد هو الأقوى.

وإذا كانت الأسطورة، كظاهرة اساسية من ظواهر الدين، قد نشأت منذ تلك الازمان السحيقة فإن مصطلح (مث Myth) الذي يدلُّ على الاسطورة هو مصطلح حديث نسبياً "إذ ظهر في اللغة الفرنسية عام ١٨١١ (روبرت Robert)، وفي اللغة الالمانية في عام ١٨١٥ (غريم Grimm)، وفي اللغة الانجليزية عام ١٨٣٠ (قاموس أكسفورد للغة الانجليزية OED)، في حين أن كلمة (Pavula) ما تزال تستخدم في اللغة الايطالية منذ أيام فيكو Vico وحتى ليوباردي "Leop[ardi).[١]

أما مصطلح أسطورة باللغة العربية كان مثار اختلاف كبير بين الباحثين، لكننا طرحنا في كتابنا (مثولوجيا الأردن القديم) رأياً جديداً مفاده أن كلمة (أسطورة) مشتقة من اسم الالهة العراقية (عشتار) أو (أستار) التي تحولت حكاياها الى اساس لنوع من الحكايات المقدسة فكانت (أسطار) و(أساطير) و(أسطورة) ومنها وجدنا أن كلمة **Star** الانجليزية تحتفظ لنا بما تبقى من ذلك لأن النجمة هي عشتار أي كوكب الزهرة، بل أن كلمة **Story** (القصة) تأخذ أصلها من عشتار أيضاً لأن الأسطورة هي حكاية وقصة بل ان كلمة تاريخ (**History**) تتضمن قصص الأحداث ايضاً وتشير الى عشتار الخالدة في تكوينها.[٢]

والأسطورة هي (حكاية مقدسة) أي حكاية تتحدث عن إله، وهي قد تدون تاريخاً مقدساً ، حيث كانت الآلهة، أو زمنا مقدساً ظهرت فيه حكايات الآلهة باعتبارها منشئة الأصول. والاسطورة ، كما راينا، تنتمي الى المنظومة الدينية لا الى المنظومة الدنيوية.

الشعر ينتمي الى المنظومة الدنيوية رغم أن تقنياته قد تستعمل في الأسطورة لكنه ، بصورة عامة، منزوع القدسية ومن هنا اختلف الشعر عن الأسطورة.

وظائف الاسطورة والشعر

ربما نستطيع جمع وظائف الأسطورة والشعر في حقول مختلفة ليتسنى لنا معرفة الفرق بينهما، بنوع من الدقة، فقد اعتاد دراسو الأسطورة على إدراج وظائف كثيرة للأسطورة، مثلما فعل ذلك النقاد ودارسو الشعر. وقد اخترنا

من بين هذه الوظائف الكثيرة أربعة لنسلط الضوء على كيفية عمل الأسـطورة والشعر.

١-الوظيفة الاجتماعية :

تنشأ الاسطورة في وسط اجتماعي وتقوم فيه بدور معين في فترات الـولادة والتلقين والزواج والموت فهي تصل هذه النشاطات الاجتماعية بالآلهة وتضفـي عليها مسحة مقدسة "فالاسطورة في أحد معانيها وبهذا التصور عنـها، ليسـت إحدى صيغ الكلام بقدر ما هي صيغة للفعل : إنها أقل تفسـيرية مـن حيـث المفهوم بالقياس لما يرافقها من صياغة تشير بصورة مبهمة الى نشاط معين"(٣).

والأسطورة هنا تلتحم بالطقس ولا يكون نصها المدون إلا لحفظـها مـن الضياع في حين أن ما تفعله الاسطورة من خلال الطقس هو أساس وجودها.

أما الشعر فلم يكن أمره حاسماً إلى هذا الحد بسبب عدم وجـود غطـاء قدسي له، فهو أولاً لم يكن مستقلاً كالاسطورة، بل كان أداة للتعبير عن الديـن والسحر والأسطورة والتاريخ والقانون وغيرها، ثم انه ظهر في أشـكال مـن التعبير الديني والدنيوي بحيث أن القداسة والدناسة فيه مختلطتان أو متجاورتـان أو مبتعدتان، لا فرق، لأن الشعر كان يرتكز على الإنسان لا على الآلهة.

لقد كان الشعر يرافق الرقص والحصاد والزرع والصيد ويشجع على عمل الانسان ومهارته، كان الشعر يزيد من سعة الجمال الداخلي للانسان ويدفعه الى العمل والخصب والقوة، وكان الشعر أيضاً حاضراً في لحظات ضعف الإنسـان

وبكائه ومراثيه وأحزانه، كان الشعر يعبر عن الانسـان أولاً في حـين كـانت الاسطورة تعبر عن الآلهة. والفرق كبير.

إن اللغة الايقاعية أو ذات الوزن الشعري كانت تصاحب دائمـاً، قبـل اختراع الكتابة، بموسيقى بدائية من نوع ما. وبالفعل فإنه يمكن اثبـات صحـة الافتراض بأن الموسيقى نفسها قد ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائـي وأن الإيقاع الجسدي، المعبر عنه بالايماءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقـة عاليـاً والصرخات الخالية من المعنى وبالاصوات الاصطناعية التي تصدرهـا العصـي والحجارة، هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى[٤] وقد تبع ذلك علـى المستوى الوظيفي الاجتماعي أن وضع الشعر الانسان في مركزه بينما وضعـت الأسطورة الإله في مركزها، ولأن الانسان خاطئ من وجهة نظر الدين سميـت الأسطورة نصاً مقدساً بينما سمي الشعر نصاً مدنساً، أما مـن وجهـة النظـر الأخرى، الدنيوية، فالاسطورة والشعر نصان خاليان من المقـدس والمدنـس، والاسطورة تعبر عن خوف الانسان بينما الشعر يعبر عن شجاعته.

٢-الوظيفة النفسية :

سواء كان فرويد أو يونغ قدساهما في إرساء الفـهم الخـاص بالوظيفـة النفسية، فلا شك أن الغريزة، التي قال عنها فرويد، هي التي حولت، عن طريـق الكبت، الانسان الى الحضارة . أما الأنماط البدائية **Archtypes** فقد حولـت الانسان، عن طريق التسامي، الى الحضارة هي الأخرى، والغرائـز والأنمـاط

البدائية مثل ينابيع فوارة داخل بحر اللاوعي الجمعي للانسان ولا تفصح عن نفسها إلا عن طريق الأحلام والأساطير.

فالاسطورة، وفق هذا التصور، تجسيد أو تنفيس خارجي للغرائز والأنماط البدائية الغارقة في بحر الداخل البشري. وهي في الوقت نفسه، بسبب من صدقها الداخلي وأغوارها العميقة، تمثل أساس نهوض الفرد والجماعة فيما بعد.

لكن كلود ليفي شتراوس هو الذي اثبت لنا، من خلال تحليله للاسطورة، أنها يمكن أن تشكل المفتاح البنيوي للعقل حيث عثر على تلك العلاقات الجبرية والهندسية المنتظمة في الاساطير البشرية مجتمعةً.

إن نظرية عالمية الاسطورة واختلاف وظيفتها، التي اكتشفها شتراوس، في مجتمعات تبدو بعيدة كل البعد عن بعضها بعضاً هي الأكثر تأثيراً من الصيغة المفردة. ووراء هذا تكمن النظرية القائلة بأن الأسطورة تنطوي على رسالة، تبدو شفرة لا بد من فك رموزها بغية كشف المعنى الداخلي.[٥]

لا شك أن للشعر وظيفة نفسية وأنه على صلة كبيرة بالتكوين النفسي للفرد لكنه لا يسلك بالضرورة ذات المسلك الذي تسلكه الأسطورة على الصعيد النفسي فالأسطورة نضح لا واعٍ للمستوى النفسي البشري في حين أن الشعر قصد واعٍ ينهل من النفس ومن شحناتها، وربما تسربت للشعر مكبوتات غريزية وأنماط بدائية لكنه غير محكوم بها حتى النهاية، ولذلك لا يمكن أن تخضع النصوص الشعرية لتحليل بنيوي مشابه لذلك الذي أجراه شتراوس على الأسطورة ووجد فيها المفتاح البنيوي للعقل.

إن الجهد الذي قدمته مود بودكين في كتابها (النماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry) وكشفت فيه عن الأنماط البدائية التي قال عنها يونغ يعطينا فكرة معقولة عن المفاتيح النفسية العميقة للشعر. فهناك، على سبيل المثال، الأنماط البدائية التي كشفتها بودكين مثل : عقدة أوديب، الولادة الجديدة، الجنة والنار، الأنيما، الشيطان والبطل والله وغيرها. وحقيقة الأمر أن كل هذه الأنماط البدائية التي ظهرت في الشعر ذات أصول أسطورية أيضاً، وبهذا المعنى يمكن للشعر أن يحتضن مثل هذه الأنماط ولكنه لا يستعين بها كلياً، فالوظيفة النفسية المشتركة بين الأسطورة والشعر قائمة ولكن الشعر يغطي مساحة أكبر بكثير من تلك التي تغطيه الأسطورة ، كذلك يختلف موقع المكنونات النفسية في الشعر عنه في الأسطورة. وقد يعيننا أرسطو طاليس في هذا عندما يعتبر الشاعر شبيهاً بالسايكولوجي الملهم لكن أفلاطون قبله كان يرى أن الشاعر مجنون ملهم، وقد كان كتاب أرسطو (البويطيقا) أو فن الشعر بمعنى من المعاني "رداً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها أفلاطون في الجمهورية إذ قال أن الشعر (يُغذي) العواطف وإنه لذلك ضارٌ اجتماعياً، فعارضه أرسطو طاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في (التطهير)، اي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحوٍ رمزي، يمكن ضبطه، ثم يطهرهما وما (البويطيقيا) إلا نص في سايكولوجية الفن"[٦].

٣ـ الوظيفة الدينية :

كانت الاسطورة وما زالت في منظومة الدين، لكن التطور التاريخي للأديان أجبرنا على استنتاج جديد يمكن أن يكون مفتاحاً للعلاقة بين الأسطورة والشعر في الوظيفة الدينية. وهذا الاستنتاج هو أن الأسطورة جزء حي من منظومة الدين الذي تظهر فيه، لكنها عندما يختفي ذلك الدين نهائياً تتحول الى نصٍّ أدبي بالنسبة للأديان اللاحقة الأخرى ولا تعود مؤثرة على المستوى الديني، إنها تتحول إلى فولكلور شعبي يكون لصيقاً بالشعب الذي أنتجها ذات يوم .. وهي من ناحية أخرى نص أدبي وتحديداً نص شعري. وهذا يعني أن الأسطورة عندما تفقد مقامها المقدس تتحول الى شعر لكن هذا الشعر مكتوب بتقنيات سردية ودرامية وليس بتقنيات شعرية بالضرورة. إن الأسطورة جزء من الدين طالما كان ذلك الدين موجوداً وفاعلاً، ولكنها جزء من الأدب عندما يختفي ذلك الدين أو عندما يبدو بعيداً عن التماس بنا. وهذا يثبت من جديد أن الجوهر المقدس للدين هو الذي يضع الأسطورة في مقامها الرفيع بينما هي في حقيتها (حكاية شعرية) من ناحية الأدب.

ينحو جوزيف كامبل منحىً آخر عندما يقول بأن (الأسطورة هي لغة الميتافيزيقيا المصورة) أو ميرسيا إيلياد عندما يقول بأن (الوظيفة الرئيسية للأسطورة هي في الكشف عما هو نموذجي لكل الطقوس البشرية وكل الأنشطة البشرية)، ويدرك المرء سرّ قوه هذا الادعاء على الرغم من عدم

وضوحه، فكلمة الكشف توحي بالسلطة والميتافيزيقيا هي الكلمة التي يقرنها البعض بالمسائل المطلقة(٧).

يتبادر الى أذهاننا فوراً أن الأسطورة هي دين البشرية الحق لا المخيلة كما يقول وليم بليك، ويعود بنا هذا أصلاً الى علاقة المخيلة بالشعر، وبذلك نجد متسعاً مهماً لمناقشة الدين وفق ضوابط غير دينية. فالشعر أولاً ثم المخيلة ثم الأسطورة هي حاضنات الدين الأساسية.

الأسطورة تؤسس أديولوجياً للعقيدة الدينية وتؤسس عملياً للطقس الديني فهي المولد الرئيس لهذين الحقلين المشاركين لها في منظومة الدين. أما الشعر فلا يؤسس أديولوجياً لعقيدةٍ ما ولا يؤسس لطقوس شعرية، وأعني بذلك الشعر الحديث أكثر من الشعر القديم، الأسطورة إذن أسست الدين القديم وحافظت عليه عن طريق القصّ أو السرد. أما الشعر، اليوم، فلا يؤسس الدين بالمعنى القديم، بل ربما، يؤسس لديانةٍ جديدة عمادها الأرض لا السماء، الانسان لا الآلهة.

وبذلك يستعيد الشعر أسبقيته على الاسطورة وتصبح هي والدين جزءاً منه بمجرد أن ركزنا على وجهته الدنيوية ونزعنا منه الفتيل الأيديولوجي.

٤-الوظيفة الرمزية :

ربما ذهبنا مع (كاسيرر) إلى القول بأن الأسطورة بنية رمزية قائمة بذاتها وهي وسيط للتعامل بين الناس ولإقامة توازن داخلي وعلاقة بين الذات والنظام الاجتماعي. ولكننا قد نضطر إلى قبول هذا الفهم دون فحص إمكانياته

الوظيفية الدقيقة، فربما ظهرت لنا الأساطير على أنها مجموعة بنى وموديلات جاهزة، لكن جعل الأساطير أشكالاً رمزية بهذا الشكل يخضعها للتداول بين أي شخصين كطرف ثالث للتفاهم والمقايضة، وبذلك تتحول الاسطورة الى نوعٍ من النقود التي تسيّر المصالح الجوانية والسرية للناس وتفرغ نشاطهم الروحي.

هذا صحيح الى حد بعيد عندما تكون الأساطير متداولة، أي حية، بين الناس ويعود بنا هذا الى كونها جزءاً من دين حي لجماعة حية. أو ربما كانت الأسطورة قد تخطت الأسوار المقدسة لتنزل الى الشارع في صورة معبودات الجماهير وفضائح الساسة ونجوم الرياضة. وفي كل الأحوال فإنها ستلعب دور العملة حيث يتم تبادلها بين الناس أولاً واعتبارها أمراً مشتركاً للتداول والحكي والتنفيس.

لقد حوّلت الحداثة الشعر إلى شكل رمزي، فقبلها لم يكن الشعر رمزياً إلا بالمعنى الشرقي الساذج الذي اشار له هيجل في تطور الروح أو الوعي، لكن الحداثة بضربتها السحرية حولت الإبداع كله الى شكل رمزي. فقد كانت كل التيارت التي ظهرت قبل الحداثة أما كلاسيكية النزعة أو رومانسية النزعة، وفي الكلاسيكية كان الموضوع هو الأساس أما في الرومانسية فكانت الذات هي الأساس، لكن الحداثة أوجدت طرفاً ثالثاً في المعادلة فاعتبرت أن العمل الفني مستقل بذاته وأنه يقوم على استقلالية الرمزي ليتغطى الموضوع والذات معاً. فالشعر مدونات رمزية لكنها ليست أنماطاً رمزية، لأنها لا تخضع للتنميط الشكلي مثل الاسطورة فهي مفتوحة على التغيرات التي يمر بها الشاعر وأساليب الشعر والعصر وغيرها. ولذلك تفقد النصوص الشعرية قدرتها على التداول

الاجتماعي بالمعنى الذي تظهر فيه الاساطير، لكن هذا لا يمنعها من أداء وظيفة إجتماعية كلية أو شاملة ولكن بمعنى آخر أو بشكل آخر يختلف تماماً عن الوظيفة الرمزية للأسطورة.

وتقودنا الاستنتاجات السابقة الى أن وظائف الأسطورة والشعر تلتقي وتفترق مثلما هو الحال في الطبيعة المختلفة لهما، فهما يتشابهان في مكان ويختلفان في آخر.

المراجـــع :

١-رايتر، وليم : الأسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون السعدون مراجعـــة الدكتـــور سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب الثانية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشـــؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٣-٢٤.

٢-الماجدي خزعل : مثولوجيا الأردن القديم، منشورات وزارة السياحة والآثار، عمـــان، ١٩٩٧، ص٢٩-٣١.

٣-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٣٣.

٤-كوديل، كريستوفر : الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)، ترجمة توفيق الأســـدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.

٥-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٣٩.

٦-هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ودارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة الدكتـــور إحســـان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ص٢٥٩.

٧-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٤٠.

الشعر والتاريخ

○

عندما تحدث فوكوياما في نهاية القرن العشرين عن (نهاية التاريخ) فإنه لم يقصد نهاية الاحداث الكرونولوجية المتتابعة التي يصنعها الانسان بل كان يتمثل مفهوم (نهاية التاريخ) عند هيجل ولكن بمنهج اخر. لقد كان هيجل يرى ان المانيا في ذلك العهد تجسد الدولة العقلانية تجسيداً كاملاً وقد تحل محلها دولة اخرى اكثر دينامية ، ولكن المانيا اوقفت بصيغتها هذه التطور التاريخي بطريقته التقليدية وستستمر الانسانية في الصيرورة غير انها في قلب الدولة العالمية لن تتطور بعد ذلك ، بمعنى انها لن تخلق جديداً بعد ذلك ، وانها ستكون في الايجابية الكاملة ، وانها ستحيا في مجتمع شفاف شفافية كاملة ، وان ما سيكون عليه مثل هذا الوجود لممتنع عن التخيل ايضاً[1].

لقد قام فوكوياما باستعارة هذا المفهوم ولكنه استبدل المانيا بأميركا وخرج بنتائج تقول بتوقف التاريخ التقليدي في الصراع وظهور حضارة واحدة هي في الوقت نفسه خلاصة حضارات التاريخ السابق وما حولها.

بين مفهوم التأريخ والتاريخ نفسه هناك اختلاف واسع ، فالتاريخ يبدأ مع ظهور الانسان وسينتهي بنهايته ، اما مفهوم التأريخ فالراجح أن العصور التاريخية بدأت في ٣٢٠٠ ق.م وهو زمن ظهور الكتابة في سومر حيث انتهت عصور ماقبل التاريخ وبدأت العصور التاريخية ، وقسم العلماء هذه العصور

التاريخية الى اربعة هي التاريخ القديم والوسيط والحديث والمعاصر ، ويبـــدو ان فوكوياما انهى التاريخ المعاصر في حدود ١٩٩٠ ليبدأ بعـــده عصـــر (مـــابعد التاريخ) وهو ما فهم على أساس انه نهاية التاريخ.

قد يكون الشعر معنياً ، بقدر ما ، بمفهوم التاريخ اكثر من التاريخ نفسه . فعندما كان الانسان في عصور ماقبل التاريخ يقاوم الطبيعة ويبتكـــرر النـــار ظهرت لغته من خلال الالم والصراخ وردود الفعل واستغرقت زمناً طويلاً لكـــي تكون صالحة للتعبير عن وجدان الانسان حينها كان هذا الانسان قريباً من نهاية عصور ماقبل التاريخ ، وعند بدء العصور التاريخية كان الشعر مازال شـــفاهياً وتحمله أغاني البذار والحصاد والرعي والحب وغيرها ولم يـــدون الشـــعر الا في حدود منتصف الالف الثالث قبل الميلاد عندما اصبحت الكتابة طيعـــة اكـــثر للتعبير عن المشاعر والاخيلة.

لكن الشعر يستنبط تاريخ الانسان كله بل هو معني حصـــراً بتـــاريخ الروح. فقد قال شاعر كبير مثل سان جون بيرس في احدى قصائده : لا تـــاريخ الا تاريخ الروح. لكن هيجل كان يرى ان هذه الروح هي الله فهو الذي يوائـــم بين الروح الكلي وبين التاريخ الكلي. وهكذا يجعل هيجل جوهر التاريخ مقدساً وكأنه يتحول الى مثولوجي أو صانع اساطير وليس الى فيلسوف.

الأسطورة تجعل من زمنها تاريخاً مقدساً فهي تـــؤرخ لزمـــن مقـــدس واستثنائي يقع خارج الزمن العادي مثل خلق العالم او تدمير العالم بالطوفـــان او ظهور الكواكب وغيرها. ويمكن للانسان استعادة ذكرى ذلك الزمن عن طريق الطقوس التي تبدو وكأنها المسرحية العملية لذلك الاساطير.

الزمن المقدس ، من حيث طبيعة الذات ، قابل للاستطلاع بمعنى انه زمن ميطيقي (اسطوري) بدئي قابل للصيرورة في الحاضر. كل عيد ديني ، وكل زمن ليتورجي فانما يتكون من تعيين لحدث جرى في ماض ميطيقي(٢).

الشعر لا ينشيء زمناً مقدساً ولا يدعو لاستحضار زمن مقدس فهو ليس بالاسطورة ولا بالطقس بالمعنى الديني ، فهل هو اسطورة او طقس بالمعنى الدنيوي ؟ قد يكون ذلك صحيحاً ولكن الى حدود معينة ، لان الشعر لا يندرج أيضاً في الزمن الدنيوي العادي المكرر. انه يقبض على حقيقة دامية ويدعو للتبصر بها ، انه نوع من البكاء على المصير ، فهو صرخة كلية بوجه الزمن والتاريخ لا لكي يستعيد الفردوس ولا لكي يذهب الى فردوس آخر. فهل هو خال من الزمن أم خارج عنه ؟ هل هو مشحون بالزمن الكلي في حزمة مضغوطة منفذة عبر الكلمات والمعاني ؟ ربما.

الشعر اذن يحتوي الزمن الكلي او التاريخ الكلي وهو من شدة ضغط الزمن والتاريخ فيه يكاد يفقدهما لا يقدسهما أو يجعلهما عاديين ، الزمن في الشعر كلّي ولكنه خالٍ من القداسة ، وهذا يعود بنا الى هيجل ولكننا هنا مع هيجل وقد نزعت عنه قداسة الالهي الذي يسكن جوهر الزمن . يختلف الشعر عن الاسطورة في تصور بداية العالم ونهايته اختلافاً كبيراً ، ففي حين ترى الاسطورة ان بداية العالم جرت في زمن الاصول عندما تحرك هيولى الكون الساكن وظهرت الآلهة الجديدة التي خلقت الإنسان فيما بعد ، أما نهاية العالم فقد جرت ، من الناحية العملية في الكارثة الاسكاتولوجية التي هي الطوفان او

الحريق الكوني او الزلزال او العاصفة ، وبدأ بعدها خلق جديد ينتظر نهاية قادمة.

أما الشعر فلا يرسم بداية او نهاية العالم بشكل معين بل يترك للشعراء حرية تصورهم ، لكن الشعر يواجه الزمن ويعارض تحكم الزمن بالانسان واعتباطية الاحداث وعبثية التاريخ . انه يحاول اسر الزمن والتاريخ بالكلمات والصور ولا يرسم اي سيناريو لبداية واستمرار ونهاية العالم كما ترسمه الاساطير أو علوم الكون أو الفيزياء.

الشعر يتحرر من التاريخ الالهي للاسطورة مثلما يسخر من التاريخ البشري الذي يكتبه علماء التاريخ (**History graphy**) لكنه يقيناً يتدفق في مسامات التاريخ الفعلي للانسان ويتغذى منه.

لقد كان اكتشاف التاريخ نهاية للاسطورة ، بمعنى آخر كان اكتشاف التاريخ الحقيقي نهاية للتاريخ المقدس ، ولم يكن شعر الاساطير الا وسيلة لوصف التاريخ المقدس لكنه تحرر ، هو الاخر ، من هذا الاسر عندما اكتشف الانسان التاريخ الحقيقي البعيد عن الاسطورة ، وكانت حريته هذه سبيلاً للتحرر من التاريخ الحقيقي أيضاً لصالح تاريخ الروح الذي يبدو لنا وكأنه وهم يشبه الأسطورة . وكان هذا يعني ، فيما يعنيه ، أن الشعر خلق أسطورته (اللامثولوجية) ، إنه مولد أخيلة لا اسطورية بالمعنى الدقيق لكلمة اسطورة (حكاية إله).

الشعر تاريخ الروح

في فينومونولوجيا الروح الذي يسمى ايضاً (علم ظهور العقل) يرسم هيجل طريقاً متصاعداً من الوعي الى الوعي بالذات الى المنطق الى العقل الى الدين الى المعرفة المطلقة. وكان من اهم تطبيقات هذا المنهج الهيجلسي في تتبع مسرى الروح الصاعدة أو الوعي المتصاعد هي (قيادة الوعي المشترك بين كل من قال (انا) الى المعرفة الفلسفية ، هذا من جهة ، ثم من جهة اخرى الخروج بالوعي الفردي المحبوس في نفسه من عزلته والعلاء به الى الشركة العقلية او الروحية))[٣].

والحقيقة ان هذا الكتاب هو بداية هشة لظهور منهج هيجل الجدلي المثالي الذي ظهر لاحقاً في (المنطق) والذي كان يتابع فيه ، من خلال مثلثات جدلية ، تطور (الوجود والعدم والصيرورة) الى ثالوث (الفلسفة والدين والفن). وهكذا كان تطور (الروح وكان تاريخها. الشعر يرى في تاريخ الروح نسقاً شارداً تدفعه صرخات العذاب أو الفرح ، الألم او اللذة ، المعنى او العبث . انه لا يتتبع نقلات الروح درجة درجة بل يصف جموحها وعذابها وفرحها ، فهو إذن لا يمثل تاريخ الروح بالمعنى الكرونولوجي المثالي أو المادي ، بل هو يتمثل تاريخ الروح باطلالة مفاجئة عليه او انه يسمح لظهور ومضة من تاريخ الروح تعبر عن هذا التاريخ كله.

هكذا يبدو الشعر وكأنه منفذ او مسرب صالح لتاريخ الروح فهو يحمل اثار هذا التاريخ ليس كما يحققه المنطق المثالي لهيجل بل بطريقة اقل وثوقية.

إن أغلب تاريخ الروح لم يدون لكن ما دون منه ظهر في الاديان والفلسفة والفنون بأنساق ومراحل تطورية او غير تطورية (منقطعة)، وقد يشكل الشعر أحد مدونات تاريخ الروح لكنه، في حقيقة الامر، يستنبط تاريخ الروح كله ويحاول أن يعبر عنه.

لقد بنى هيجل صرحه الفلسفي على أساس التاريخ وهو مؤرخ من طراز رفيع. انه على وجه التحديد مؤرخ ميتافيزيقي اكثر منه فيلسوف لانه يدرس تاريخ ظهور العقل (الروح) استناداً إلى حوادث التاريخ الفعلية فحركة العقل أو الروح تبدأ من الصين الى الهند الى فارس الى اليونان الى الجرمان (كما يبين ذلك في كتابه العالم الشرقي ومحاضرات في فلسفة التاريخ) وهذه في اساسها حركة الامبراطوريات الايدولوجية ولذلك فهي في جوهرها تاريخ محض.

اما في الشعر فلا يظهر (تاريخ الروح) انعكاساً آلياً لـ (تاريخ الاحداث) بل هو تاريخ كثافات روحية وجمالية تستبطن الاحداث وتمد لها عروقاً في تربة عميقة قد تنعكس في واحدة من جزيئاتها أهوال ومصائر كبرى.

ورغم أن ميشيل فوكو استطاع ان ينبه الى مناطق الانفصال في التاريخ والتاريخ المعرفي، بشكل خاص، إلا ان مناطق الانفصال والاتصال في التاريخ مازالت تشكل سلالة كرونولوجية واحدة رغم أن النفاذ الى مناطق الانفصال يبدو في جوهره عملاً شعرياً فقد كان الانفصال ((علامة على التشتت الزماني الذي كانت تلقى على عاتق المؤرخ تبعات حذفه من التاريخ، لكن غدا اليوم

أحد العناصر الاساسية للتحليل التاريخي))[٤]. وهكذا انتقل مفهوم الانفصال الى ممارسة بعد ان كان عائقاً واستطاع فوكو أن يبني نظامه المعرفي (الابستمولوجي) بطريقة مختلفة عن ما فعله هيجل المثالي. ان الشعر ينظر الى محاولات رصد وبناء (تاريخ الروح) بهذه الطرق نظرةً أخرى فهو يرى الها محاولات جزئية مفصلة ولذلك يختار الشعر التعبير عن تاريخ الروح بطريقة أخرى مشحونة وغير تفصيلية وساخرة أو دامية بعض الشيء.

وان الشعر يتخطى بجوهره وفضائه المفتوح الانظمة المغلقة التي تقترحها الفلسفة أو المعرفة فهو في علاقته بتاريخ الروح ، يتخطى ما يلي :

١- نظام ديكارت العقلي (الكوجيتو) .

٢- نظام هيغل الروحي (الفينومنولوجيا).

٣- نظام فوكو المعرفي (الإبستمولوجيا)

وسيجد الشاعر ان الحرية اغلى واشد فتنة من هذه الانظمة المقترحة ولذلك عليه ان يقصد هذه الانظمة المقترحة ويقتاد من مادها الاولية.. عليه ان يقفز بعد معرفتها لا أن يقفز عليها دون ان يعرفها لانه سيكون مسلحاً بمصولها.. بمضاداها وسيتحصن جسده ضد قيودها.

ولكن .. ما الذي يؤدي اليه تهشيم التاريخ بهذه الطريقة ؟ انه يؤدي ببساطة الى الشك بكل المعارف البشرية المؤسسة على اساس تاريخي وهكذا يبدو ماركس مثل هيجل منحصراً في حتمياته (قيوده) التاريخية وفي التطور المادي (الروحي عند هيغل) بل وان منهج فوكو ايضاً في ابستمياته يشكك بوجود علاقة منطقية بين البنى الاخلاقية والاقتصادية والمادية والمعرفية لان يطرد

السببية من عالمه ويضع محلها الصدفة ولهذا يبدو منهجه أشد اقتراباً من الاسلحة التي يقترب بها الشعر من التاريخ لانه فوكو استبدل التطور الماركسي او الداروني بالقطيعة ولذلك فقد استطاع قلب السياق المعرفي الذي ساد القرن التاسع عشر لتصبح مفهوماته سمات للقرن العشرين وحتى النظام المعرفي الذي بحث فيه وجد أنه غير متطور ومليء بالقطيعات الأبستمية ولذلك كان يرى بأن هناك اركيولوجيا (حفريات) معرفة اكثر من تاريخ المعرفة.

التاريخ إذن أو البحوث المعاصرة في التوريخ تقترب من حرية الشعر ويطيب لي أن اقول بأن تأثير الشعر بمعناه الجوهري والعميق بدأ يبث روحه في الرويا الجديدة للعلوم الانسانية ولكن عظمة الشعر تبقى في أنها العتلة التي تطيح بما تستطيع هذه العلوم كشفه من الانساق والقيود والقوى الخفية والظاهرة. الشعر اذن يتربص بالآلية الصامتة الزاحفة للتأريخ.

حينما الف (غوغول) رائعته التي محورها كتابة (النفوس الميتة) ، أوضح ان روايته قصيدة شعرية ، وأبرز الجوانب التي على الرواية ان تكون فيها قصيدة. ومن الممكن جداً الا يكون فوكو ، قدم لنا ، في حفرياته خطاباً في المنهج ،/ أكثر مما نظم هذا المؤلف في شكل قصيدة ، واصلاً بذلك الى النقطة التي تصبح فيها الفلسفة بالضرورة شعراً ، شعراً بليغاً لما قبل وكذلك شعراً للامعنى ، أكثر مما لو كانت شعراً للمعاني الاعمق والاكثر توارياً[٥].

واذا كان (غوغول) قد أرخ للنفوس الميتة عن طريق شعر سردي ، ربما نسميه اليوم نصاً مفتوحاً ، وكان قد اخترق انظمة السرد والفلسفة والمعرفة

والمنهج ليقدم لنا نصاً عن تاريخ محذوف أو معمّى ، وهذا ما يستطيع الشعر ان يفعله ، دائماً بامتياز.

الشعر وتاريخ الهامش

يندفع الشعر من القضية الى ضدها بدافع سري خاص يتجه نحو اكتشاف المناطق المجهولة.. تلك المناطق التي أقصتها أحكام أخلاقية وتاريخية وعملية ، ويحاول الشعر أن يستقرىء الخرائط المضادة هذه دون تحديد تضاريسها المعقدة فهذا شأن المباحث الخاصة بتلك المناطق ، ولذلك تثير المقلوبات التقليدية للشرف والقوة والعقل والصحة والحرية فضول الشعر للبحث فيها لا على مستوى البحث التاريخي او الطوبوغرافي بل على مستوى الضد التي تحرك الشعر بحثاً عن المجهول الغريب المدهش.

إن حقول الخطيئة والضعف والجنون والمرض والسلطة تغري الشاعر في التقدم نحوها من اجل فك مدلولاتها ونبش طبقاتها لكي يكون امام تفصيلات كاملة تقف أمام الظاهرة وضدها مما يجعل خارطة الالم الانساني والوعي الانساني اشد اضاءة ووضوحاً . كذلك فأن الشاعر لا يعارض بطريقة تقليدية مناطق تقع عيونه وانما يحاول كشف المناطق التي يرتجف منها الانسان والتي يمارسها بشكل سري احياناً وهذا يؤكد قوة بصيرة الشساعر في التقدم نحو المناطق المحرمة من اجل ان نشفى من افعالنا غير المعلنة والمخبوءة تحت نظامنا الحياتي التقليدي.

الشاعر يؤمن بأنه التاريخ خاضع للاحداث اكثر من خضوعه الى قوانين ثابتة صارمة وان كل حادثة فيه لا يمكن على الاطلاق ان تتشابه مع غيرها

ولذلك يرى الشاعر بأن هو (ذات الانسان الفاعل) التي حولت التاريخ الى متسلسلة منطقية ولان الانسان ازيح في العصور الحديثة من مركز الاحداث ووضع على الهامش بفعل اكتشاف بنى اللغة والنفس والتراث التي تحرك الانسان وتضعه في سجونها لهذه الاسباب تهشم التاريخ وتحول الى كتل من الاحداث لا علاقة لها ببعض واقصيت ذات الشاعر (الشاعر القديم) الذي كان ينفعل بالتاريخ من خلالها بل ويحاول خلقه من خلالها.. وهكذا توصل الشاعر الى مفهوم الانقطاعات ونبذ مفهوم الاستمرار الذي كان يسيطر على وعيه السابق.

التاريخ الكلي غير موجود وهو وهم اخترعته الذات الانسانية لتطمن رعبها أمام الصدفة واللامعنى اللذين يختزنهما قلب التاريخ ولذلك ينفتح التاريخ أمام عالم التاريخ لكي يلتقط قوانين الكتل والاحقاب والمراحل الكثيفة والمتصلة مع بعضها وأمام الشاعر الحديث (لا الشاعر القديم) لكي يحلق بحرية فوقها ويعلو اكثر فوق مناطق الانفصال او اللااتصال ليبرر تشظيته المستمرة للحقائق واللغة والاعراف.

وهكذا يسقط المفهوم الارسطي الميتافيزيقي في مبدأ العلية وتصبح الأحداث وربما الأشياء بلا علل تتحرك وفق أنظمة أشد غموضاً وعمقاً من الأنظمة التي عرفتها فلسفة التاريخ أو الفيزياء، وبذلك ينتقل الصراع .. صراع الفكر، بسبب هذا المفهوم الشعري من السببية الى القوانين الضمنية وهي قوانين أشد غوراً وأصلب عمقاً من القوانين السببية التي تبدو غاية في السطحية لانها

ماثلة أمام العين قريبة من الإحساس التقليدي بينما تنطوي القوانين الضمنية على بعد آخر يرتبط بالحدس والرؤيا الشاملة.

لقد استطاع ديفيد بوم ومجموعة علماء المرآة أن يكتشفوا المستوى الضمني للكون وقال بوم ان المادة ليست مستقرةً ، انها مستقرة نسبياً ومنفصلة ، نسبة الى احساسات هولوغرافية متدفقة لراصدين هم ايضاً مستقرون ومنفصلون نسبياً ، فقط ، فكوننا هذا مليء بـ (لاشيء) ، انه سيل هائل من العدم الذي فيه كل شيء ، وباكتشافه لهذا الكون اكتشف (بوم) ايضاً علاقة مدهشة مابين الخرائط والتضاريس . بالنسبة للمرآة ليست هناك خرائط نهائية ، لان خرائطنا هذه (هي) نفسها المرآة ، فعملية وضع الخريطة تغير التضاريس ، وهذه الاخيرة بدورها تغير خريطتنا . والعناصر الثلاثة ، التضاريس والخرائط ووضعها ، تدور حول بعضها مثل الدوامة في النهر ، التي تمثل الكل. ان العلماء والتاريخ (الجاري) سيقرران ان كانت استبصارات (بوم) (المرآوية) الغريبة ستبقى قائمة أم لا[٦].

وهكذا تحول الكون والتاريخ والانسان الى دوامة واقصيت المراكز الارضية والشمسية واللاهوتية وغيرها ، لم يعد هناك هامش ومتن ، بل هناك دوامة واحدة تدور .

لابد للشاعر أن يعرف مثلما استطاع العالم أن يعرف ذلك بأن الانسان ليس مركز المخلوقات وأن الارض ليست مركز الكون ، هكذا سيكون من الطبيعي أن نقصي تاريخ الاحياء باعتبارنا بداية او نهاية مطلقة له وأن تقصي تاريخ الاشياء باعتبارنا اول أو اخر من وجد في سلسلتها، وهذا يوجب علينا

ان نتحسس عظام القرد التي تحت جلودنا وان نعرف بالضبط بوصلة وجودنا البايولوجي ثم باكتشافنا البنى التي تتحكم بنا ويمكن لنا ان نتحرر في الهامش الذي دفعتنا اليه بنى الاقتصاد والاديولوجيا بل والبايولوجيا ويمكن للشاعر ان يشكل ذاتاً جديدة متحررة من الهامش الذي أقصته اليه قوى الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

ربما لا يستطيع الإنسان العادي ان يقوم بدور البطولة في هذا المجال لانه خاضع دون أن يدري لقوى أرضية بعضها تاريخي والاخر اجتماعي وقوى كونية بعضها فيزيائي والاخر بايولوجي ولكن الشاعر (وهو العارف الشاقب الوعي) يمكن بادراكه هذه القيود أن يقلب المائدة التي قيدته بأعراف وجلاس وطريقة قول وإنصات ومجاملات اجتماعية وهو بهذا العمل يحرر الانسانية كلّها أولاً بوعيه واكتشافاته مع العالم الانساني والطبيعي لهذه القيود وثانياً بدوره الثوري في الخروج على هذه القيود.

الم يمارس دارون القطيعة مع التوراة يوم كشف عن الاصول الحيوانية للانسان وضرب اصوله الاسطورية بعيداً ولم يعد الانسان بنظره ابناً لادم وحواء بل اصبح ابناً للاوليات والقردة العليا . وكذلك فعل الاثار الحديث مع التاريخ الهلامي الوهمي الذي طلعت به الأوديسة والالياذة يوم اكتشف هذا العلم شعوب سومر وبابل واشور ومصر فلم يعد التاريخ يبدا من اليونان وصلر نوح سومرياً وابراهيم بابلياً وموسى مصرياً بعد ان كانوا جميعاً عبرانيين.

الم يمارس فرويد القطعية مع الوعي البشري كله حيث اكتشف ان هذا الوعي ماهو الا قشرة بسيطة لمنطقة أعمق هي اللاشعور الذي يحتوي كل

صراعات ورغبات الانسان. إنه الجزء الظاهر من جبل الثلج ذلك الجبل الــذي يعوم في بحر لم تنتبه له البشرية سابقاً وبذلك لفت الانتباه الى قوى الحلم والرغبة والجنس وكذلك فعل نيتشه وبعده فوكو ، هؤلاء جميعاً حرروا الانســـان مــن سجونه وكشفوا قيوده ، وصار أمام الشاعر بل من الواجب عليـــه ان يحــرر الانسان من كل المجاهيل التي كانت تخلق مصيره وفق اليات محددة سلفاً، اصبـح بامكان الشاعر أن يلعب دور الطبيب النفسي للمجتمع البشري باكمله حـــتى يشفيه من أوهامه وأمراضه وقيوده.. حتى يحرره ويدفعه الى آفاق ابعد.

لقد وجد الروح الانساني لا لكي يندرج في حركة التيار الآلي للتاريخ بــل لكي يتمفصل معه (الروح يتمفصل مع التاريخ) وبذلك يعاد خلق التاريخ مـــن جديد أي ان الروح يتقاطع مع التاريخ لا يكمل أحداثه التي تحركها قوى القدر الموجودة في المادة أو خارجها وما يسمى بالقوانين الازلية.

ولهذا الشعر دور في إذكاء نار الروح الانساني وجعله يتنشط في تمفصله مع التأريخ. إن تناثر الاحداث هو الشيء الموجود اما التأريخ فلا وجود لـــه. انـــه سجل فردي وجماعي، التاريخ علم مفترض ولذلك فهو علم كـلذب **Pseudo Scince** او علم وهمي التأريخ (وبضمنه تأريخ الروح الذي ابتكـــره هيجـــل) اقتراح لا حقيقة ولا شبه حقيقة، نسق عقلي أكثر منه نسق يصـــب في جوهـــر الوجود ولذلك يصطدم الشاعر بالتأريخ ليحطم انساقه وليقترح منحنيات حرية كبرى أعلى وأشمل من كـــل انســـاق التـــاريخ والانثروبولوجيـــا والفلســـفة والميتافيزيقية وحتى الادب.

الشعر إذن يقف متربصا بالشراك التي نصبت له ووقع فيها الروح الانساني وهويتطور ويعلو، فقد كانت شراك الأديولوجيا والتاريخ والعلم أخطر الشـــراك التي نجا الشعر من الوقوع فيها. قد تكون هناك أبعـــاد إجتماعيـــة وسياســـية وتاريخية لظهور الشعر وأستمراره لكن هذه الأبعاد تتحول الى شـــراك: لهزيمـــة الشعر مثلما هي شراك لهزيمة الروح. وهناك الماضي الاديولوجي للتاريخ والعلـم والشعرالذي يقرع الجرس دائما للحذر فعلى سبيل المثال "فإن فضح المـــاضي الأيدولوجي للعلم ، لابد وأن يمتد إلى فضح الدواعي التي كانت تجعـــل منـــه ماضيا أديولوجياً، فدراسة نمو المعارف العلمية ينبغـــي أن تجرنـــا إلى الظـــروف النظرية والاجتماعية التي تنشأ المعارف العلمية في حضنها، إذ أن المجتمع بكامله، بمؤسساته وأطره وهيئأته ومطابعه وأسواقه مسوؤل عن عملية إنتاج المعـــارف،، (٧)

وحتى يكمل الباحثون عدهم وبحوثهم ويكشفون عن الأديولوجيا وأســـبابها الإجتماعية وعن التاريخ ونتائجه الاجتماعية يبقى الشعر ملقيا خطابه الحـــر في هواءٍ يقع على تخوم المجال الحيوي للأرض مرفوفا بطيوره على التاريخ والعلـــم والأديولوجيا والفلسفة باكيا على ما أنجزه الانسان، وساخرا مـــن مـــا أنجـــزه التاريخ، وفرحا بروح العالم في طياته.

المراجـــع

١-شاتليه، فرانسوا : هيجل، ترجمة جورج صدقني مراجعة الأب فؤاد جرجي بربارة، ط٢ ، منشورات وزارة الثقافة وإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، ص ٢١٠-٢١١.

٢-إلياد،مرسليا: المقدس والدينيوي(رمزية الطقس والأسطورة) ، ترجمة نهـــاد خيـــاط ، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ص٦٧.

٣- هيغل، جورج فيلهلم فردريش: علم ظهور العقل، المجلد الأول، ترجمـــــة مصطفـــى صفوان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٥.

٤- فوكو، ميشيل: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ط٢، المركـــز الثقـــافي العـــربي، بيروت-الدار البيضاء- ١٩٨٧، ص١٠.

٥- دولوز، جيل: المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو)، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيظاء،١٩٨٧، ص٢٤.

٦- بريجز، جون.ب: الكون المرآة، ترجمة نهاد العبيدي مراجعةد. قدامـــة المـــلاح، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الاعلام الداخلي، كتاب(علوم) المترجم ٤، دار واسط للطباعـة والنشر ، بغداد، ١٩٨٦،ص١٠٥-١٠٦.

٧- بنعبد العالي، عبد السلام وسالم يفوت: درس الأستمولوجيا أو نظرية المعرفة،ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٦.

الشعر والمدنية[*]

مرةً. قال الإله السومري (إنكي) إله الماء والحكمة للإلهة (إنانا) إلهة الحب والحرب "باسم جبروتي أقدم لأبنتي الطاهرة (إنانا) السلطة الألهية، التاج المقدس وعرش الملوكية العظيمتين خذيها يا أنانا الطاهرة، باسم مقدرتي.. باسم سلطاني، الصوجان العظيم. الموضع المقدس العظيم والرعاية والملوكية خذيها يا إنانا الطاهرة"[1].

وتستلم إنانا ما يزيد على مائة مرسوم مقدس تعتبر أساس الحضارة السومرية وعنوان ثقافتها وتسمى هذه النواميس الحضارية باللغة السومرية الـ (مي) التي انتقلت حسب الأسطورة السابقة من مدينة إنكي (أريدو) إلى مدينة إنانا (أوروك) حيث انتقلت الحضارة من الأولى الى الثانية.

وكانت الموسيقى وفن الكاتب والحكمة وآلات العزف ضمن هذه النواميس "ومهما كان الحال فإن ما بقي من هذه النواميس يكفي ليوقفنا على طبيعة أهمية أول محاولة مدونة في تحليل مقومات الحضارة ذلك التحليل الذي نجم عنه تثبيت جدول مهما يعرف الآن بمصطلح ــ المميزات ــ والمقومات الحضارية وتتألف هذه العناصر الثقافية الناتجة من عدد متنوع من الأنظمة

---

[*] شارك هذا البحث في أعمال المؤتمر العام الخامس عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في بغداد ١٧ــ ٢٣ آذار ١٩٨٦ ونشر في كتاب (التحدي والاستجابة في القفافة العربية المعاصرة) الذي جمع بحوث المؤتمر/ الجزء الثاني، ونشر في مجلة الآداب اللبنانية العدد ١،٢ كانون الثاني/ آذار السنة ٣٤، ١٩٨٦ ص ٢٣٠ ــ ٢٣٨. ومجلة الفصول الأربعة الليبية.

والمؤسسات الاجتماعية ووظائف الكهانة المختلفة ومجموعة من الشعائر والطقوس الدينية والميول والاتجاهات العقلية والمعتقدات والمذاهب المتنوعة"[٢].

ولقد كانت مصطلحات (الحضارة والمدنية والثقافة) متداخلة أشد التداخل رغم الملامح الخاصة بكل اصطلاح فالثقافة المستعارة من الزراعة والعناية بالأرض بمفهومها الحديث تعني "ذلك الكل المركب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدرات والعادات التي حصل عليها الإنسان كعضو في المجتمع"[٣].

أما الحضارة فلها طبيعة مزدوجة فهي تحقق نفسها بسيادة العقل أولاً على قوى الطبيعة وثانياً على نوازع الانسان[٤] أما "محاولة التمييز بين الحضارة وبين المدنية بوصفها مجرد التقدم المادي يهدف الى جعل العالم يألف فكرة نوع من الحضارة لا أخلاقي الى جانب نوع أخلاقي منها، كما يهدف الى إلباس النوع الأول بلباس كلمة ذات معنى تأريخي"[٥].

إن عناصر الحضارة السومرية كانت تضع نواميس الثقافة جوهراً لها ولكن فكرة الحضارة كانت تتسع لما هو أبعد من هذه النواميس.. واذا كانت الثقافة بالمعنى الواسع لها قد سادت الأحقاب الأولى للحياة البشرية فإن الحضارة كانت لاحقة عليها يوم انتظمت عناصر الثقافة هذه في مدلول روحي وسياسي محدد ضم شعباً واحداً أو عدة شعوب، لذلك نشأت حضارات الشرق القديم وحضارات الغرب الأولى، أعني حضارات العالم القديم كمنظومات ثقافية وسياسية وروحية منفصلة بعض الشيء ومتصلة في بعض النواحي ولكنها، على

أي حال، كانت أشبه بالكائنـــات الإميبيـــة المحـــددة، ذات الامتـــدادات أو الانحسارات التي تفرضها طبيعتها المتحركة.

ولقد كانت مرحلة القطيعة في التاريخ البشري متمثلة بالقرون الوســـطى فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين من مراحل الحضارة الإنسانية، فقد شهد العالم منـــذ عصر النهضة نمطاً حضارياً جديداً ارتكز على أساس العلم، حتى تبدد مفـــهوم الحضارة بعد خمسة قرون من عصر النهضة، وساد القرن العشرين نمط جديد من الحضارة يختلف عن تلك الفكرة التي كانت تضم حضارات قديمـــة كالبابليـــة والمصرية واليونانية وغيرها.. ولذلك أصبح الحديث عن حضـــارة فرنســـية أو ألمانية أو أمريكية أو بريطانية باهتاً ولا يعني شيئاً. وينسحب هذا على ما يســـمى بالحضارة الغربية، لأن وسائل الاتصال العالية كسرت المفهوم الحضاري، وتحول الغرب الى مركز مدني يبث موجاته وذابت الحدود الحضارية في منظومة ماديـــة وثقافية معقدة ساعدت وسائل الاتصال على إرسالها الى أقصى نقطة في الأرض.

لقد قامت في الغرب ردود فعل مختلفة على حضارة العلم التي تحولـــت الى مدنية فصلت الحضارة عن الثقافة الانسانية وعن البعـــد الروحـــي للإنســـان واكتفت بالتعامل مع الجانب الالي من الوجود الإنساني وكانت حضارة رفـــاه مادي للأقلية من البشر وحضارة تعاسة للكثرة الساحقة كما أنها كانت حضـــارة إغناء مادي للغرب وحضارة إفقار واستعمار للقارات الأخرى، وكثـــير مـــن المفكرين الغربيين الذين تكلموا منذ مطلع هذا القرن عن أزمة الحضارة الغربيـــة وعن الانفصال بين روحها وجسدها[٦].

إن ذوبان فكرة الحضارة أو الحضارات في المدنية الغربية ارتبطت بتغريب مفاهيم الأخلاق والفن والروح والعقل التي كانت سائدة في عمليات المثاقفة بين الحضارات الأولى، كذلك فقد تحول العالم بالنسبة للمدنية الغربية الى مجتمعات فولكلورية يمكن التعامل معها على أساس انثروبولوجي وإخضاعها للآلة الغربية، إخضاعها للنموذج الذي تدفع به آلة المدنية الغربية، بل ولقد تحول هذا المركز المدني الى مرسلة ومستقبله في آن واحد يستلم إشاراته ورموزه من آليته ومن كل ما هو جديد في هذا العالم الفولكلوري المزخرف ومن طبقاته الأركولوجية في التاريخ والمعرفة والدين ليهضم كل هذا في مركزه، ويبثها كمرسلة للنموذج الجديد والحداثي بطريقة يشعر فيها الإنسان بأنه مركز العالم "فالتقنية التي كانت تؤلف ذروة المثاقفة بالنسبة لطروحات عصر التنوير الغربي وتطلعاته التاريخية مع بنية المشروع الثقافي اليوناني انتهت الى التجسد عبر مدنية الآلة التي سرعان ما اكتشف الفكر الغربي نفسه أنه في تحقيقه للمدينة افتقد الحضارة ــ الثقافة (كما عبر عن ذلك اشبنجلر تجسيداً لنبؤة نيتشه) ليس ذلك فحسب بل إن هذه المدنية قطعت الطريق على أية إستعادة ممكنة للمشروع الثقافي الغربي الأصلي، ما دام كل طريق إلى هذا المشروع لا بد أن يتبينه فكر من داخل هذه المدنية ويشق في أرضها وينبني من عظمها ولحمها وهو مالا يقدمه أي ذخر متبق من التفاؤل لدى كبار فلاسفة الغرب المعاصرين. ومع ذلك فإن اكتشاف هذا اليأس إنما يتم بالأدوات المعرفية الغربية نفسها[٧].

المشروع المدني الغربي يقدم نفسه على هذا الأســاس كوريـث للتـاريخ الإنساني وكمركز للحاضر البشري بل وانه يطمح أن يدفع موجات المســتقبل من ماكنته، وان علينا أن نتعامل بحذر شديد مع هذا المشروع.

ولا يمكن أن نتعامل برومانتيكية معه سلباً عندما نقدم حاضرنا بديلاً عنه أو إيجابياً عندما نتبناه بالكامل دون مناقشة. إن علينا أن ننظر لهذا المشروع المـدني بطريقة نقدية إيجابية، أرى أنه يجب أن نشترك في هذا المشروع المدني مع الأخـذ بالاعتبار محاولة حل اختناقاته وبحلول يخبؤها حاضرنا وماضينا بين طياته.

هكذا استطاع هذا المشروع أن يكون يونانياً ورومانياً وجرمانياً ومسـيحياً وعلمياً وتقنياً عبر كلية شمول واحدة تجمع بين التاريخ الزمني المنفصـل. وبـين التنامي التراكمي الذي يتيح للهوية الذاتية في لحظة الحاضر أن تعيـد تركيـب تراثها كله بما يساعد على استيعاب ضـرورات الواقـع الجديـد، الناشـيء والسيطرة على حقل عملياته لصالح التوجه الأساسي للمشروع الثقافي الغـربي. هذا ما ساعد على جعل الفرد الغربي كائناً معاصراً للحظة التاريخية دائماً، لأنـه قادر على التمرد فوق إنتاجه من أجل ما لم ينتج بعد، ومع ذلك فـإن التقنيـة وهي أعلى إنتاجاته تبدو له فخ لا قرار له يقع فيه دونما أمل حقيقي بالخروج منه وهذا ما دعا فلاسفة العصر الغربي لينظر الى التقنية وكأنها هي حقيقة المشـروع الثقافي الغربي، هي محركته منذ البدء، والغاية التي كان يطمح إليها، وان لم يكـن على وعي دقيق بما يجري له[٨].

لا يمكن إغفال منجز المشروع المدني الغربي ونحن نعيش وسط رموزه التقنية والفكرية والثقافية ونتعامل معها استهلاكياً، يجب احترام ما أنتجه أما الوقـوف

أمام هذا المشروع نقدياً فيستوجب أولاً استيعابه والالتحام بمادته وآلته، على أساس نقدي يتيح لنا فيما بعد نقده وتطريره باعتباره الحلقة التي آلت اليها موجات الحضارات القديمة والجديدة.

ومثلما لم يكن من المنطقي تجاهل المنجز اليوناني في العلم والفلسفة والأدب والفن أيام بزوغ الحضارة العربية الإسلامية، كذلك لا يمكن النظر بريبة أو تحامل للمشروع المدني الغربي، بل إن إخفاق الحضارة العربية الإسلامية جاء بسبب انتصار المشروع السلفي على إمكانية التمثلات المبدعة للإرث اليوناني.

ومن أجل إكتشاف الأساس الذي يقوم عليه الأدب الغربي لا بد لنا أن نكتشف الأساس الذي تقوم عليه المدنية الغربية برمتها، لابد من معرفة النلموس الذي يحرك هذه المدنية ويدفعها إلى أمام.

الحداثة: ناموس المدنية الغربية

آلة المدنية الغربية تشتغل بقانون تتفرع منه كافة التفصيلات إنها مرتبة على أساس العمل المنفتح الى ما لا نهاية وعلى آلية قادرة على تمثل ما بعد الإنتاج الذي تقوم به.. وفي ظني أن مثل هذه الآلية، تكمن في قانون واحد يمكن تسميته بـ (الحداثة) التي يعرف الأدباء والكتاب جانبها الأدبي، ولكنها في حقيقة الأمر ((ميكانيزم)) شامل يحرك المدنية الغربية وإن أحد مظاهرها يتمثل بالحداثة الأدبية والفنية إذ ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً تاريخيا يحصر المعنى وإنما هي صيغة مميزة للمدنية تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع

الثقافات الأخرى السابقة التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالمياً، انطلاقاً من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً الاشارة الى تطور تاريخي بأكمله، والى تبديل في الذهنية"[٩].

" ليست الحداثة، إذا أخذت الكلمة بمعناها الأشمل، مدرسة أدبية تضاف إلى ما سبق كالواقعية والرمزية، والكلاسيكية والرومانسية، وليس الصراع حولها صراع أجيالٍ أو نزاعاً بين القديم والجديد، فهذه إن هي إلا حركة وعلائق ديالكتيكية لا تفهم إلا ضمن الإطار التاريخي الكلي الذي منه تنبثق واليه ترتد[١٠].

ولذلك نجد الحداثة نفسها كل يوم بحاجة للاندفاع الى أمام حتى في الحقل العلمي الذي لا تزحزح قوانينه إلا بدائل جذرية.. فعلى سبيل المثال يتجدد علم الاحياء كل عام بما تتضمنه البحوث التي تدفعها المختبرات ومراكز البحث والجامعات في العالم الغربي ـــ وفي مختلف نقاط شبكة علم الاحياء المتنوعة، الكبيرة، ولذلك تصبح فكرتنا عن الخلية والاحياء مختلفة نسبياً كل عام.. وهذا ينطبق على بقية العلوم.. ومن هذا المنطلق بالضبط تنحو العلوم منحى الانشطار الى علوم تفصيلية لمجرد تكون حصيلة علمية تفصيلية حول أحد فروعها فعلم الإحياء المجهرية (Micro biology) ينشطر الى علوم الفايرلوجي والبكتريولوجي وغيرها ينشطر الى علم البكتيريا الى علوم البكتريا الهوائية **Aerobic Bacteriology**وعلم البكتريا الصناعية **Industry Bacteriology** وعلم بكتريا النبات **Plant Bacteriology** وعلم بكتريا

التراب و... الخ. وينشطر بعدة فترة كل من هذه العلوم الى علوم صغيرة تتسع مع الوقت لتتحول الى اختصاصات دقيقة وعلوم قائمة بذاها.

وهذا ينسحب على العلوم الانسانية في اللغة والنقد والانثروبولوجيا والجغرافية والتاريخ. إن هذه الشبكة الهائلة من العلوم التي تحبل كل يوم بمادة جديدة لتولد بعدها علماً وليداً جديداً يغتني بمرور الزمن ليلد غيره، أعني أن هذه الماكنة ــ وفي كافة شؤون الحياة ــ تقوم على فكرة التحديث وعدم التمسك بيقين ثابت أو مطلق أمام أي شيء وينسحب هذا على التفكير والفلسفة والأدب بصورة عامة.

لقد صهرت الحداثة التعارض الكلاسيكي الذي احتدم أمره خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين بين المادية والمثالية في وحدة أخرى اليوم في الطريق الى الكشف عن نفسها، إنها معقولية بناءة، وكل ما في الحداثة بما هي ــ علم وممارسة بناء عقلي صارم يستثير التجربة ليمتصها وتفلت من يده فيعيد الكرة، إنها معقولية نماذج، والنموذج ليس نموذجاً وطالما استبعدنا مرة ولكل مرة ولأول مرة في التاريخ، افلاطون والأفلاطونية، إنها معقولية إجراء بحصر المعنى إذ إنها تقوم على بناء آلة من المجردات والصلب تساير حركة الموجودات (بما فيها الانسان) لتنفذ إليها وتخضعها لإرادة هي دوماً في السعي الى ما تريد[11].

ولذلك تبدو التيارات الأدبية متزاحمة مع بعضها، يضيف كل تيار لمفهوم أو روح الأدب ما يستطيع أما الخطأ الكبير فهو الاعتقاد بأن الحقيقة تكمن في هذا التيار أو ذاك، إن هذه التيارات تتجدد وتتحدث مع الوقت لتنتج تيارات

جديدة، وحقيقة الأدب تكمن في جميع هذه التيارات، لكن التيارات الحديثة تكون عادة أقرب الى روح العصر من غيرها.

لقد انسحب (ميكانزم) الحداثة على الأدب تماماً كما انسحب على بقية شؤون الحياة فبدأت تظهر في كل أنماط أدبية لها سقف فلسفي أو معرفي جديد أيضاً، وكان جوهر هذه الأنماط يقوم على التقنية.. إن الحداثة في الأدب ارتبطت بالتقنية فبالإضافة الى معرفتنا بالأجيال والمدارس الأدبية منذ بداية القرن حتى الحرب العالمية الثانية من (المستقبلية والردائية والسوريالية والواقعية الجديدة) فقد ظهرت حركات وأجيال أخرى بعد الحرب الثانية (الرواية الجديدة والشعر الطليعي) وأظهرت أجيال مثل الجيل الناشز في أميركا (Beat Generation) والجيل السري في انكلترا (Secret Generation) الأصقاع الأخرى لأوروبا وأميركا ظهرت في العقود الثلاثة المتأخرة.

ولذلك ترى بأن آلة الحداثة الشعرية تدفع كل وقت بأجيال وتيارات شعرية جديدة... وكل جيل أو تيار يحاول أن يتميز بتقنية جديدة وهذه التقنيات تخرج من رحم التقنيات البسيطة، وتخرج كذلك أعقد الأشكال الشعرية المشحونة بالرموز والتراكيب اللغوية المعقدة، وفي ظني أن هناك قيمة علائقية بين هذه التيارات تتحرك وفق قانون الفعل ورد الفعل فإذا ظهر جيل أدبي ممتاز بالتعقيد اللغوي مثلاً فلا بد أن يكون الجيل اللاحق له تبسيطياً في مسألة اللغة وهكذا، أي أن المسار الشعري الغربي، بعد الحرب العالمية الثانية مضى بعيداً في ابتكار تقنيات جديدة قائمة على صيغة التعاكس، ومحاولة عدم، التكرار ومن أجل أن يحتل كل جيل أو كل تيار موقع الصدارة الشعرية، فلا بد

من الاختلاف ولا بد من الصراع مع الماضي القريب وهكذا نشـــأت أمامنـــا فسيفساء لتيارات جديدة يستنهض كل منها نفسه من أحشاء التضاد مع التيـــار السابق.. ولذلك نال هذا النحت ومحاولات الابتكار من الشعر روحه، لقد ظـل الابتكار التقني خارج الشعر روحاً وجوهراً ولم يتجدد إلا في قشرته.. بـــل إن الانهاك الذي مارسته حركات التجديد ظل يقرع خارج الشعر حتى أن روحـــه كانت تغوص بعيداً ولا يبدو الشعر الجديد إلا خواء خارجياً.

لقد غيبت التقنية المتصلة مفهوم الشعر وحولته الى سلعة استهلاكية ســـريعة وهكذا كادت الروح الشعرية تنحسر مع هذه الأشكال الجديدة.

إن التبدل الجوهري في الشعر هو الحداثة بعينها أما التبدل الظاهري فـــهو التقنية التي هي وسيلة من وسائل الحداثة.

لا بد أن يكون مشروع الحداثة جوهرياً ومن الخطأ التعامل معه على أنـــه مشروع تقني فقط ولذلك تكون الحداثة الغربية قد وضعت نفســـها في نقطـــة مغلقة لأن التقنية الجديدة سوف تبتكر شكلاً محدداً يقوم على وراثة الأشـــكال القديمة وستقوم التقنية اللاحقة بابتكار شكل آخر محدد وهكذا... وسوف نجـد أنفسنا أمام مشاريع شكلية لا يربطها رابط أمام تقنيات عديـــدة، مضـــادة أو متفقة، أما الحداثة فقد غيبت بعيداً وأصبح ناموسها تقنياً لا تناله روح الحداثة.

إن هذا الفصل بين الحداثة ــ الجوهر والحداثة ــ المظهر وأعني التقنيـــةهو مأزق يكاد يناغم المأزق الأخلاقي أو الروحي في الغرب فلو أننا اســـتعرنا لغـــة لوسيان غولدمان لوجدنا بأن التمثل السوسيولوجي للمشكلة التقنية الحداثيـــة

المظهر، تجد نفسها في المأزق أو المشكلة الأخلاقية التي انفصلت عن الجوهر الإنساني المتأصل في كل إرث الغرب الإغريقي والمسيحي والنهضوي.

ولذلك تبدو هذه الأشكال المظهرية الثابتة المتعددة أشبه بالسطات المتجددة والمخيمة على العقل الغربي. فإذا كانت مشكلة السلطة قد عولجت بالليبرالية وبعض الممارسات الديمقراطية الخارجية في المجتمع الغربي فإن حقيقتها قد تسربت الى الكثير من أشكال الوعي وربما اللاوعي عند الغرب، لأن السلطة تفرض نفسها في هذه الأشكال ــ المسوخ الخالية من المعنى الروحي.

يرى رولان بارت أن السلطة حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة، في التبادل الاجتماعي، فهي ليست مقصورة فحسب على الدولة والطبقات والجماعات، بل تمتد لتشمل الموضات والأزياء والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الأفعال التي تحاول مناهضتها.

وهل هناك عمل أكبر من العمل الذي كشف به ميشيل فوكو أزمة الغرب، عندما التقط بنى الجنون والشذود النفسي والكبت الجنسي والسلطة في النصف الآخر غير الظاهر من العقل الغربي... لقد كان عمله جريئا وفذا ويحسب لصالح علاج المجتمع من أمراضه.

ومثال فوكو هنا يرجعنا الى نقطة هامة في مسار البحث وهي أن العقل الغربي قادر من خلال منظومته أن يعالج أخطاءه، ومن الصعب اقتراح حلول عليه من عقول أخرى لا تخوض ديناميكيته وصراعه المتعدد الأوجه.. ولذلك تبدو الحلول التي تتضمن العودة الى الفلسفة الهندية والصينية وغيرها عابرة

وتبدو المجتمعات التي تعتقد أن بإمكانها أن تحل مشكلات الغرب من خارجه ببدائل تقترحها من صلب تأريخها مخطئة في توجهاتها لأن المشكل الغربي معقد ويحتاج الى استيعاب آلته وتمثل مشكلته، ثم السعي معه لفك اختناقاته، وإن فك هذه الاختناقات مساهمة باسلة لتقدم الجنس البشري بأكمله.

لقد أدمي الشعر بالتقنية.

وقد أثقل الشعر بما يضاف اليه من المعرفة.

وهذا مأزق الشعر في المدنية الغربية، وفي ظني أن هذه الأزمة عابرة لأن الغرب مطبوع على فكرة التوازن، حيث تنظم آلاته، من داخله، أية اختناقات تمر بها، خصوصا عندما تساهم الثقافة العالمية بأكملها في المشروع المدني الكبير هذا.

في مجال الثقافة رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها، ومنطق (الموضة) والدعاية لها، انها ثقافة للجماهير من منظور يثبت الاستهلاكية والمتعية ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية، تخلت الثقافة عن نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال لتتجه على نحو متزايد وفي مجالها الجماهيري إلى هوس التغيير من أجل التغيير والى ملاحقة العلامات وتناسلاتها وانبعاث عناصر الفولكلور وزينة التقاليد وزخارف الماضي. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات وتسعى ضمنيا إلى المتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هي السبيل الى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية وتعميم الرفاه والتواصل[١٢].

وهكذا تكون الحداثة قد تخلت عن جوهرها لتتحول الى مجموعة (موضات وأشكال) خاوية في الشعر والأدب. وبذلك فقدت ديمومتها كهاجس مستقبلي متقدم يساهم في رفع القوة الروحية والعقلية للإنسان ولا بد لها أن تعود إلى جوهرها الحقيقي لأنها ما زالت تشكل الخلاص الحقيقي لمعارف وممارسات الانسان، ويبدو أن كثرة النحت أدى الى كسر الحجر ولا بد من إعادة صيغة النحت. إن مشروع الحداثة في منطقه وشوطه الأول كان يتضمن تجديدا مستمرا للروح البشري، ولكنه فقد انتظام تقدمه، فدار على نفسه متوهما التقدم ولكنه في حقيقة الأمر يدور في مكان واحد.

الشعر العربي وفكرة المدنية

حاول المشروع النهضوي العربي، منذ أكثر من قرن ونصف، وما زال نقل العرب لحالة جديدة، ولكنه فشل فشلا ذريعا لا عتماده أساليب غير علمية في هذه المحاولة ولانكفاء الخطى الجادة ضمنه وانتهائها إلى طريق مغلق، وكان للعامل السياسي دوره الكبير في تعطيل نهضة العرب، وخصوصا عوامل التجزئة والاستعمار وغير ذلك.

واليوم ولا بد من مراجعة دقيقة لحصاد هذا المشروع ومعرفة نقاط الانطلاق الخاطئة وفساد مساراته المتعددة.

إن بعض أوجه التحضر العربية المعاصرة لا تكفي لجعل العرب مساهمين في المشروع الانساني الكبير في تقدم المدنية ولا بد من مساهمة أعظم وأكبر، ونحن نرى أن النقد الجريء والشامل للماضي البعيد والقريب ولا بد أن يكون خطوة

أولى في مشروع قيامة العرب ولابد من نقد الأصول التي قامت عليها الحضارة العربية الاسلامية وبنيت على أساسها فيما بعد الشخصية العربية،لا بد من نقد الأصول الروحية والعقلية والجمالية التي شكلت فيها بعض ملامح العربي، لابد من دراسة منهجية وعميقة للفترة التي تلت سقوط الحضارة العربية الاسلامية ولا بد من تلمس جريء لأخطاء المشروع النهوضي.

إن الخطاب العربي الحديث المعاصر لم يسجل أي تقدم حقيقي في أية قضية من قضاياه، منذ أن ظهر في شكل خطاب يبشر بالنهضة ويدعو اليها انطلاقا من أواسط القرن الماضي لقد بقي هذا الخطاب طوال هذه الفترة، وما زال الى اليوم، سجين بدائل يدور في حلقة مفرغة لا يتقدم إلا ليعود القهقري لينتهي به الأمر في الأخير لدى كل قضية إما الى إحالتها على (المستقبل) أو الى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع في (أزمة) والانحباس في (عنق الزجاجة)، ومن هنا تجلى لنا زمن الفكر العربي الحديث والمعاصر زمنا راكدا جامدا (ميتا) أو قابلا لأن يعامل على أساس أنه زمن (ميت) أو لا شيء يغير على الأقل من مجريات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت[١٣].

ويبدو العقل العربي المعاصر مغيب الملامح تعصف فيه تيارات ماضوية وغربية عديدة، ولا يكاد يبني نفسه عبر تيار أو تيارات خاصة وجديدة تساهم في جعله يتشكل ويتكون في زمن جديد ولذلك كانت الثقافة التابعة لهذا العقل مطبوعة عليه في ثقافة غير نامية وركامية وتبدو مشارع التحديث في بعض جوانبها يتيمة لا غطاء لها، فالشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة والرواية باعتبارها أشكالا جديدة في التعبير الأدبي والفني لا تمتلك أغطية فلسفية وعقلية

تحرك حلقاها وطبقات نموها، فهي تتجدد وفقا لأمزجة ولضرورات فردية أو جماعية دون أن يساهم في دفعها لهذا التجديد فيلسوف أو مفكر أو نظرية جديدة.

ولذلك وقع مشروع الحداثة العربية في مجموعة من الأخطاء ساهمت في تعطيل هذا المشروع بل وهزيمته مع نفسه أولا وأمام التيارات السلفية ثانيا. ويمكن إجمال هذه الأخطاء بالنقاط التالية:

١ـ خيل للبعض والأدباء بشكل خاص أن هذا المشروع هو أحادي الجانب فالشاعر يريد أن يكون حديثا دون أن يساهم في تحديث عقله وعلاقاته ومكانه وزمانه، وكل ما له علاقة به، وينسحب هذا الخطأ على كل المثقفين يوم تصوروا بأن الحداثة في الشعر أو القصة أو النقد أو الفكر مجزأة، ولذلك اندفع الشعر مثلا في حركته الحديثة الى أمام، فوجد نفسه بعد خطوات أنه معلق في الفراغ لأن مستلزمات الحداثة الأخرى التي تخص البنى الفوقية والتحتية للمجتمع ما زالت متخلفة وواقفة في مكانها إن لم تتراجع وهكذا بدأ مشروع الحداثة مقطع الأوصال شاحبا لا قيمة له وهو يتشظى الى مشاريع مشوهة لا علاقة لها ببعض.

٢ـ قتل البعض مشروع الحداثة تماما حين قال بأنها تأتي من الماضي وبدأت حملة ملفقة للبحث عن جذورها في التراث. والحداثة، في بعض أوجهها، مسار باتجاه معاكس للتراث ولذلك ارتدت الحداثة عن مسارها واصبحت تسير الى الوراء ورافق ذلك تصور ديماغوجي، اعتبر الزمن العربي القديم حاملا

للحاضر والمستقبل وكان أن وضع العقل العربي ثم العربي نفسه في سجن قديم.

ان الحداثة (انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو اللغة المؤسساتية والفكر الديني وكون الله مركز الوجود وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، اذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد.الحداثة رحلة اختراق وانتهاك لا تنتهي، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ، الحداثة هي جوهريا روح البحث والاكتناه في عالم بدأ فجأة جديدا بكل ما فيه، وهي رفض للانجاز أو القرار أو للوصول[١٤].

٣ـ المشروع الحداثي منفتح يستلم أدواته من المنجزات الثقافية والعلمية الجديدة التي يفرزها كل مشروع حداثي آخر، وهو لا ينغلق على ذاته بحجة خصوصيته في هذا المجتمع أو ذاك لأن الخصوصية تتحول هنا إلى كمام يلجم قفزات الحداثة ويحددها. وقد سبب بعض الدعوات التي تقول بخصوصية متعسفة للمشروع الحداثي العربي، إنهاكا شديدا له جعلته يتوقف في نموه ويتحجر في (خصوصيته).

٤ـ بأن الفكرة القائلة بأن الفعالية العلمية لأي مشروع هي الشيء الهام في هذا المشروع وأنه لا داعي لفلسفة هذا المشروع وضعت مشروع الحداثة

في براغماتية مشوهة زادها تلفيقا، تلك الدعوة التي تقول بـــأن الشـــرق والعرب بصفة خاصة كانوا مختبرا علميا وتجريبيا أكثر من كونهم أصحـــاب نظريات وأفكار كبرى، ولذلك لا جدوى من هذه النظريات وعلى الفكرة العملية أن تسود الحاضر أيضا وقد ساهمت هذه الفكرة دائما في تعطيـــل البحث العقلي والنظري في الحياة العربية والحقيقية هي أن هـــذه الفكـــرة استهلاكية بحتة تجد في الحركة بديلا عن التأمل، وهذا ما اساء تماما للكثـــير من مشاريع النهضة الحقيقية.

إن دفع الحداثة الى الفعالية العلمية فقط دون محاولة خلق منظومة معرفيـــة شاملة تحركه ساهم في جعل هذه الحداثة مشوهة ومرتبكة في أحيان كثيرة.

لقد عملت هذه النقاط، كما لو أنها متداخلـــة متضـــافرة، علـــى تغطيـــة المشروع الحداثي وإيقاف عجلته بل وقد تراجع هذا المشروع فأوصل إنجازاتـــه في هذا الجانب أو ذلك الى مأزق كبير يصعب عليها التخلص منه.

ومن أجل أن نكون أكثر صدقا مع أنفسنا يجب أن نحدد ذلـــك القـــانون الخفي الذي بدأ يحرك واقعنا وأخذ ينوب عن مشروع الحداثة بل ويجب كشـــف هذا القانون.

هل يمكن القول بأن هناك عجلة مركبة بالمقلوب أي عكس الحداثـــة هـــي التي تسير وتحكم واقعنا؟.. أعني هل أن هذا الواقع يتحرك الى الوراء في حـــين كان المقصود منه أن يتحرك الى الأمام..وستكون حركته الورائية هذه مجذوبـــة من قبل الأصول فهل ستستمر هذه الحركة حتى تسقط تماما في الماضي العربي؟

إننا ولكي نفسر بعض جوانب الحداثة العربية التي لمسناها، يجب ان نقول بأن الحركة التي تتحرك بها هذه العجلة الماضوية هي ليست مستقيمة الى الوراء هي حركة متموجة تتقدم شبراً إلى أمام لتتراجع قدماً الى الخلف.. ومن هنا يتوهم البعض بتقدمها الجزئي هذا ويعتبره حركة الى أمام.

إن الكشف عن بنية الوعي الداخلية للمجتمع العربي أمر في غاية الخطورة والأهمية، لأن معرفة العلاّت الخارجية لا تكتمل إلا بمعرفة بنيتها اللاواعية التي هي بمثابة إسقاط التاريخ على حركة المجتمع، أو هي بالأحرى الوحدات الخفية المحركة للعقل والإرادة.

يمثل الشعر العربي المعاصر تجلياً هاماً من تجليات البنى التحتية اللاواعية للمجتمع العربي فهو يختزن بنيتين رئيسيتين تلعب كل منهما دوراً هاماً في تكوين وحركة العقل العربي المعاصر. وهما (بنية الماضي، بنية الحداثة) وفي الحقيقة إن بنية الحداثة لا تشكل إطاراً محدداً، بل اتجاهاً يقابل كل بنية صيغت في الماضي مما اضطرنا الى القول بأن بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

تظهر بنية الماضي في الشعر المعاصر واضحة في النقاط الآتية:

١ــ البناء الموسيقي المحدد بالتفعيلية أو بالنظام والتفعيلية.

٢ــ القافية.

٣ــ البناء الاستعاري.

٤ـ البناء البلاغي.

٥ـ البناء الفني.

والماضي إذ يتداعى الى القصيدة المعاصرة في هذه البنى فإنه يترك آثاره واضحة في المضامين التي تتضمنها ولذلك:

١ـ يميل البناء المحدد الى مضمون واضح وعاطفة جياشة ورؤيا واضحة.

٢ـ تميل القافية الى مضمون ملفق تأتي فيه المادة عنوة.

٣ـ يميل البناء الاستعاري الماضوي الى مضمون حقيقي وليس مجازي.

٤ـ يميل البناء البلاغي الماضوي الى مضمون محترم وواضح وصحيح يرضي المخاطب.

٥ـ يميل البناء الفني الشعري الماضوي الى مضمون محدد سلفاً وهو الغرض الشعري الذي سقطت فيه قصائد الماضي في خانات محددة كالرثاء والمديح والهجاء وغير ذلك.

إن هذه البنى الشكلية والمضمونية هي في الحقيقة هيكل الشعر العربي القديم بشكل عام، وأن ما يسمى ببعض قفزات التجديد تتخلص من واحدة لتحافظ على الأخرى، وهكذا فعلت حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالمية الثانية.

ولذلك ظلت القصيدة مجزأة الانجاز، وكانت أسيرة بعض البنى التي تسربت من الماضي، فما فعلته حركة الشعر الجديد على سبيل المثال كان منحصراً في بعض التغييرات الطفيفة في البناء الموسيقي الخاص بالنظام (وأعني الشطرين) وليس بالتفعلية، وظلت هذه الحركة مرتبكة أمام محاولة كسر التفعيلة الى أن أتى جيل آخر لاحق لها، وتجرأ على فعل ذلك وبقيت بنى القافية والبنى الاستعارية

والبلاغية والفنية تحمل الكثير من سمات الماضي. وتوهم الجميع أن فتحاً عظيماً قد تحقق ولكن مرور الوقت كشف جزئية هذا الإنجاز ومضايقه.

إن شرط المدنية بمعناها العميق يفترض إنجازاً شعرياً أعمق أكثر جذرية. فاللغة الشعرية التي تكتب تحت وطأتها قصائد هذا العصر لغة مكررة وشائعة وترجع في أفضل أحوالها الى طبقة الاستعمالات اللغوية الشعرية التي دفع بها مشروع النهضة العربية في بدايات هذا القرن..

وان البنى التحتية للقصائد مازالت بسيطة لا تحفل بالتعقيد الروحي والثقافي والعقلي الذي استجد أو الذي فرضته المدنية على الحياة العربية.

إن هناك من يقول بأن هذه المدنية تستوجب شعراً بسيطاً خالياً من التعقيد لأن ثقل المدينة وحركتها السريعة وتعقيدها التكنولوجي يوجب خلق شعر بسيط يعاكس هذا التعقيد وهذه فكرة شائعة خاطئة أراد مخرجوها تبرير قصائدهم الخالية من الفن الشعري الجذري الذي يوازي طبيعة العصر الجديد.. إنهم يهربون بهذه القصائد من الشبكة الحياتية التي فرضها هذا العصر.

إن المدنية بشبكتها المعقدة توازي نمطاً شعرياً فخماً يتصل بالمتوازيات الآتية:

١ــ التعقيد الروحي والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي باعتبارها تكوينات متضمنة لتاريخ قديم مهضوم فيها وتطبيق حاضره تشكلت من تجاوز ذلك التاريخ.

٢ــ التقنية بمعناها الحداثي المرتبط بالابتكار الجديد وباستخدام الوسائل الجديدة لتنفيذ هذا الابتكار.

٣ـ الأخذ بنظر الاعتبار وجود الانسان في كون لا متناه يفترض وعيا كونيا يتسع الشعر المتلامس معه واحتضانه، بل إنه يساهم في اطلاق غاية الشعر ووضعها في اللامتناهي، حيث ستكون الحرية هي الشرط الوحيد الذي يقابل هذا الوعي في الشعر.

٤ـ إن الاختلاط والتعقيد والتمازج المذهل بين مظاهر المدنية يوحي باختلاط وتمازج في الشعر، تقوم به المفردات اللغوية والعلاقات اللغوية ليكون صدى لهذا التنوع الذي يتسع أفقيا وعموديا ويقودنا أمر كهذا الى مسألة أساسية وهي التعامل مع القاموس اللغوي (المفرداتي والعلائقي) على أساس التوليد أو التفجير، ومن هنا يكون هذا الأمر مثار اختلاف شديد بين القصيدة البسيطة المسطحة لغويا وبين القصيدة التي تحتضن تعاملا لغويا شديدا. يعبر عن تعقد النفس أولا والمدنية ثانيا وسعة الكون ثالثا.

ينهض الماضي بمهمة المحافظة على كل ما هو قديم.. والقصيدة العربية القديمة ذات إرث راسخ وكبير ولذلك فإن زحزحتها عن مثلها أو بناها يتطلب جهدا شاقا فكريا على مستوى مناقشة الأصول، وفنيا على مستوى مناقشة البنى ولذلك تبدو مهمة التجديد في القصيدة العربية مهمة متجددة ويجب أن تتبناها كل الأجيال الجديدة وهي تتحمل العمل والاستنتاج وحصد النتائج.. فأرض الحداثة والمدنية، عند العرب، ما زالت بكرا وما زال ينتظر العقل العربي صفحات جديدة، والمهم في كل هذا هو أن يكون التقدم الى أمام هو الهاجس الدائم المحرك.

النزعات المضادة للشعر

هناك نزعات عديدة مضادة للشعر من داخل الانسان ومن خارجه، ومن داخله بالرجوع إلى وجهة نظر معينة إزاء الشعر وتدحض وجوده جملة وتفصيلياً ويمثل أصحاب الفلسفة الوضعية المنطقية أهم عناصر هذا التيار. ومن خارج الانسان بالرجوع الى التضاد القائم بين التكنولوجيا والمشاعر الحلميّة والشعرية التي تتضمن إنسانية الانسان وقوته الروحية.

ضد الشعر فلسفياً

أفرزت فلسفات العصر المدني والقرن العشرين بشكل خاص عدة تيارات فلسفية تناوىء الشعر وتقف ضده، وتعتبره بقية من بقايا النظر الميتافيزيقي والروحي للعالم والأشياء.. ومثلما وقفت تيارات العلم الفلسفية (الوضعية والمنطقية والتجريبية) بشكل عنيف أمام التيار الميتافيزيقي في الفلسفة وبدأت بالاشتغال فلسفياً على نتائج أو نصوص العلم الوضعي والمنطقي والتجريبي، ونجحت في تكوين تيار عنيف في فلسفة القرن العشرين، كذلك وقفت هذه التيارات الفلسفية أمام الشعر واعتبرته نغمة ميتافيزيقية بائدة يجب تصفية الحساب معها وهكذا " ظلت الأحكام الأخلاقية والجمالية عندهم مجرد انفعال أو نوع من صيحات الذعر التي يطلقها الفرد في فصيلة الحيوان، ليؤثر بها على سائر الأفراد والعبارة الشعرية التي تحمل هدفاً أخلاقياً إنما تنطبق بشيء يشبه

الصراخ أو قهقهة الضحك ومن ثم لا يجوز ان تكون موضوعــاً للمناقشــة أو الجدل "[١٥].

وقد اثار مثل هذه التيارات انتباهاً خاصاً لجدوى الشعر في مثل هذا العصـر وتنوعت ردود الفعل، فهناك من بدا يبحث عن البدائل القادرة على اســتيعاب العصر وثقله، ورشحت الرواية لمثل هذه المهمة وكان ترشيحها يحمــل دلالــة مضادة للشعر فتحدث الجميع عن مقارنة بائسة بين الشعر والروايــة باعتبــار أحدهما بديلاً عن الآخر أو أكثر تمثلاً لروح العصر وطبيعته، وتناســوا أن فــن السينما مثلاً لا يستطيع إلغاء فن الرواية وأن أي فن قادم جديد لا يســتطيع أن يلغي فناً آخر خصوصاً تلك الفنون الراسخة مع الوجود الفكــري البشــري كالشعر والرقص والرسم، وهي أعلى فنون الكلام والحركة والخط.

إن النبرات الصحفية والاعلانية التي تقوم على هواها بوضع البدائل بــين الفنون تتناسى أبسط أشكال الوعي اللازم بحركة الفن الانساني.. فالرواية مثــلاً سيطرت على الذائقة الأوروبية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولكن الســينما أخذت مكانها قوية في النصف الأول من القــرن العشــرين، ثم التلفزيــون ثم الفيديو، فكيف يحق لنا أن نتحدث عن فن زائل بديل، وكل فن له نظامه الخاص يعمل به ولا يقارن بغيره.

إن النزعات الفلسفية والمعرفية المضادة للشعر تقف، في الحقيقيــة، إجمــالاً ضد القوة الروحية والخيالية للإنسان ولذلك فإنها تقف أمام نصــف خــالد في الانسان عبر عنه القدماء بالتضادية المعروفة بين المثالية والمادية ولذلك فهي تعتبر

الفن بعامة والشعر بخاصة من بقايا تلك النزعه المثالية التي سادت في العصور الأولى منه.

ضد الشعر تكنولوجياً

إن الافتراض القائل بأن النمو التكنولوجي يزيد من ثقل الآلة على حساب المشاعر الانسانية افتراض خاطىء من أساسه، لأن هذا في الحقيقة يدفع لأن يبعث الانسان أكثر من أي وقت مضى عن حقيقته العميقة أمام ثقل الآلة. إن الانسان لا ينهزم أبداً أمام الآلة بل يبدو ذلك صحيحاً لوقت بسيط، ولكن العمق الانساني يدفع به دائماً لأن يسيطر على الآلة ويخضعها متغنياً بأعمق أعماقه الكونية التي لا تسيرها آلة ولا يصل إليها عقله.

(لطالما قيل إن الفن نوع من المفاتيح وإن فن الشعر يرتكز على الحصول على فوارق دقيقة لا تحصى، انطلاقاً من عدد من العناصر محدد. مثل هذه الحجج لا تخفي هذه الظاهرة الرئيسية.. إن آلة صنع الأبيات ككل آلة عوض أن تخدم سيدها صارت غاية في ذاتها.. وأن التصدي لهذا يبدو أكثر تبريراً منه في المجالات الأخرى لأننا في ميدان من أهم ميادين النزعة الانسانية. هناك نوعان جوهريان من الأنسيّة **Humanism** متناقضان تماماً: الأول ويمكن أن نسميه الديني وهو الذي يجعل الانسان يركع أمام الآثار الثقافية للإنسانية والثاني ملائكي وهو الذي يحاول استرداد سيادة الانسان في مواجهة آلهته وألهة فنه)[١٦]

ليست التكنولوجيا بحد ذاتها هي المشكل الكبير بل سحب فكرة التكنولوجيا على الشعر وجعل التقنية أساس الشعر وبشكل مستمر يعمل على كسر الطبيعة الانسانية للشعر هو المشكل الحقيقي.. إن التنوع التكنولوجي الباهر الذي أشاعته عصور العلم الحالية يساعد على أن يشبع الانسان بعض رغباته. وبذلك ينتقل مستوى هذه الرغبات الى ما هو أعلى، أي أن ذلك يساهم في وضع الانسان في المنطقة العالية من تصيد ما لايملك.. وكذلك يوفر له هاجساً مثل هذا بإمكانية الواقع، لا الشعر، في هذا المستوى احتواء ما لا يعرف ولذلك يصعد الشعر الى ما هو أعلى.. يصعد الى ما لا ينال.. وتبدو تلك المستحيلات الرومانتيكية مثلاً، ساذجة أمام الشعر الجديد الذي وفرت بعض فرص التكنولوجيا سبل تحقيق تلك المستحيلات الرومانتيكية التي كان يتغنى بها الشعر.

أعني أن الشعر في العصور التكنولوجية المعقدة سيشق طريقه نحو مستحيلات كبرى وهذا ما يزيد سعة الروح الانسانية ويجعل عمقها كبيراً، وبذلك يساهم الشعر في العصور المدنية في إعلاء روح الانسان أمام الآلة وليس العكس وأن ما يتوهمه البعض من تلك الحصارات المبتذلة للآلة والتكنولوجيا على الشعر والانسان يبدو في حقيقة الأمر مضحكاً خصوصاً إذا تصورنا أن التكنولوجيا توفر بعض ما كان يطالب به الشعر.. ولذلك فهي تدع الشعر يذهب بعيداً ليخط مستحيلاته الكبرى.. إنها تدفع الشعر الى حافة البوح بما لا يصنع وما لا يركب وما لا يبهر آلياً.. إنها تساهم — لو أردنا — بتخليص الكائن من حاجاته الآلية وتدفع الشعر نحو حاجات من نوع آخر، غامض ومستحيل.

الهوامش

١ـ صموئيل كريمر، الساطير السومرية، ترجمة يوسف داود عبد القادر، الناشر، جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف ١٩٧١، ص ١٠٩.

٢ـ صموئيل كريمر، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، تقديم ومراجعة د. أحمد فخري، نشر مؤسسة فرانكلين، بغداد ـ القاهرة ص ١٨٤.

٣ـ تعريف E.B. Taylor الذي ورد في كتاب الثقافة البدائية عن كتاب الثقافة والتربية للدكتور حسن الفقي ـ الاسكندرية ـ ١٩٧٠.

٤ـ البرت اشفيتر، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي مراجعة د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ ص٣٥.

٥ـ المرجع نفسه.

٦ـ الياس فرح، استقراء في العلم والحضارة، مجلة آفاق عربية السنة العاشرة (٤) نيسان ١٩٨٥.

٧ـ مطاع صفدي، حوار مع الاسم المجهول (اللاشعور بين السلوك والاجراء) مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٢٣/ كانون الأول ١٩٨٢، كانون الثاني ١٩٨٣.

٨ـ المرجع نفسه.

٩ـ أخذت عن بحث محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع العدد الثالث ١٩٨٤، ابريل/ مايو/ يونيو.

١٠ـ محمد عابد الجابري، أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٤.

١١ـ كمال أبو ديب، الحداثة ، السلطة، النص.

١٢ــ الوسوعة الفلسفية المختصرة بإشراف الإدارة العامة للثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية ص ٤١٦.

١٣ــ فيتولد فمبروفيتش (ضد الشعر) ترجمة أبو بكر العبادي، مجلة الأقلام العدد (٣) السنة ١٧ آذار ١٩٨٢.

١٤ــ انطون مقدسي، الحداثة والأدب.. الوجود من حيث نص: رؤياه وإبداعه، الموقف الادبي، السنة الرابعة، العدد ٩، كانون الثاني ١٩٧٥.

١٥ــ المرجع نفسه

١٦ــ المرجع نفسه

الشعر والحداثة*

تظهر مشكلة الحداثة واحدة من اهم المشكلات التي تبرز في حياتنا المعاصرة وهي ايضا مظهر من مشكلة اعمق تسيطر على هذه الحياة.

ليست الحداثة انتقاء لشكل جديد من أشكال العبير الادبي والفني وليست تحديا للقديم وليست لونا إبداعيا معينا وسط تيارات أخرى وليست مشكلة تكنيكية فنية في وسائل التعبير إنها ابعد من ذلك بكثير..

إنها موقف عميق من العالم والانسان والمدنية انها موقف من نقطة الانطلاق.. ولذا فهي موقف جذري.. ووضع لحلول ناجمة من مشكلات العصر في محاولة لاعادة توازن دائم لاختلال دائم ايضا ينشيء جراء حركة الحياة وتقدمها.

إن الحداثة ترتبط بوضع موقف معرفي وفلسفي شامل للانسان إزاء مايحيط به من ظواهر مختلفةفي معرفة او الحياة.

إن الارتباك الحاصل في تطبيقات الحداثة على الشعر والموسيقى والمسرح والعلم والجمال والفن عموما في الثقافة العربية هو ارتباك متأت من أحادية

---

* نشرعلى مراحل في مجلة فنون ١٩٨١/١١/٣٠ الف باء ١٩٨٤/١١/١٤ و ١٩٩٠/٧/٢٥ وصحيفة القادسية ١٩٩٣/٩/١٤

معروفة طبقت على الضرب او ذاك من ضـــــروب المعرفـــة او الابـــداع دون الانطلاق من موقف جذري واحد شامل يحتوى ضمنا على مواقف تفصيليـــة او مفاتيح لمواقف تفصيلية تخص كل ضرب.

لايمكن تصور حداثة في الشعر دون حداثة في العقل العربي عموما ولايمكـــن تصور حداثة في الفن دون حداثة في مجمل الرؤية المعرفية والابداعية التي ينـــهض بها العربي الجديد.

إن تشظي الحداثة، بمعنى انفراط عقدها الواحد والترقيع بها لما هـــو قـــديم وسائد فحسب، يعني ببساطة وضع هذه الحداثة في حتفها.. لانها لابد أن تنتـــهي لطريق مسدود.

إن الحديث عن ازمة الحداثة في الشعر ،مثلا، يستوجب بحثا عـــن حلـــول خارج المنظومة الفنية الشعرية التي أنتجتها الحداثة في الشعر .. إنه يســـتوجب نقاشا عميقا للقوى المعرفية والفلسفية التي تحرك هذه الحداثـــة وســـد ثغـــرات الانطلاق فيها.

لقد بات من المفيد مناقشة هذه المعضلة بهذا الشـــمول..بعـــد ان قطعـــت الحداثة الشعرية مثلا أكثر من ثلاثين عـــام..وبعـــد ان بـــدأت بـــأمور فنيـــة محضة..دون مسك ذلك الارهاص القوي الذي كان ينضج به العقـــل العـــربي آنذاك لوضع الحداثة شرطا جذريا لحياته بالكامل وموقفا كبيرا من شيء.

لقد غاب انذاك هذا الوعي.. وها نحن نصطدم شيئا فشيئابأزمات الحداثـــة في هذا الركن او ذاك من اركان الابداع والمعرفة، وحتى الحياة،فلـــم لايدفعنـــا ذلك الى مناقشة القوى الشاملة الفلسفية والمعرفية التي تحرك الحداثـــة في كـــل

شيء.. لاأن نستمر في الترفيع لأن من شأن هذا أن يضعنا في مأزق أعظـــم في المستقبل القريب او البعيد.

حداثة العالم والشعر

الحداثة ليست شعرية فقط.. الحداثة أولاً حداثة عقل وحداثة رؤية جديـدة للعالم وحداثة موقف ثم حداثة شعر وأدب. من اجل ان نكون حديثين فعلا يجب ان نحدث عقولنا.. يجب ان نتعرف على تضاريس الحداثة في الفلسفة والعلـــوم الانسانية والعلوم الطبيعية والمناهج وحداثة الفن والاسلوب وحداثة السـلوك ثم نأتي بعد ذلك الى حداثة الادب وحداثة الشعر إننا نرى ان الثغرات والاخفاقات التي تصيب مشروع حداثة الشعر سببها انها حداثة شعر فقط..ولو كانت حداثة اشمل لكانت جذرية وشاملة ولما انقطعت واعترتها الازمات ..

أما حداثة الشعر التي كونتها رؤيتنا كما أسلفنا فهي كما يلي:

١-حداثة الشعر مع المدنية وليس ضدها.. إنها ضد السذاجة الريفية وضـد السطحية الرعوية.. انها مع التكنولوجياوالعلوم الحديثة والفكر المركب..

٢-الشعر جوهر وليس عرضا.. وجوهر الشعر يتضمن مركزيـــن اولهمـــا لوغوسي (عقلي) وثانيهماايروسي (حسي) والقصيدة مركب مـــن اللوغـــوس والايروس لا من أحدهما وهي على وجه التحديد صعـــود مـــن الايـــروس الى اللوغوس.

٣-الشعر ليس لوناً ادبياً يوضع مع القصة والرواية والنقد والنثر بـــل هـــو جنس الأجناس الكتابية كلها، وهو مصدر المعرفة ومصدر الفلســـفة، واعـــني الشعر الحديث ولذلك يعتني هذا الشعر بالكلي والكوني قبل الفلسفة والعلـــم والمعرفة الاخرى.

٤-منطقة الأدب كله منطقة جمالية أما منطقة الشعر فمنطقة ميتاجمالية

٥-يمتص الشعر من كل الالوان الكتابية شحنات عاليه تســـاهم في إنعـــاش طبقاته ولكنه يحولها من نظام مقفل في تلك الحقول الى نظام مفتـــوح في حقـــل الشعر.

٦-النص الشعري كلٌ مركب.. فهو مرآة العالم تنعكس فيـــه الموجـــودات والافكار والجمال على شكل رموز وشفرات.

٧-الشعر التقاء نثرين: نثر غامض ونثر جميل فهو (الغـــامض الجميـــل) ولا يكون الشعر غامضا فقط أو جميلا فقط بل الشعر نص غامض وجميل.

٨-يسعى جوهر الشعر للظهور بعد ان يتخصب بمقولات الوجوه التســـعة (الزمان،المكان،الملك،...الخ) وهذا هو علم ظهور الشـــعر او فينومينولوجيـــا الشعر الذي يحمل في طياته الروح الكلي للعلم.

حداثة التكنولوجيا والشعر

من قال أن التكنولوجيا تنافس الشعر على فتح ورش جديدة؟

هذه الاوهام وغيرها من التي يدفع بها بعض خلاق الأزمات وكهنة العصور القديمة لاتقدم شيئا للشعر أو للتكنولوجيا.. بل تزيد الغبار.. الغبـــار فقـــط.. وتزيد حجب الرؤية وظلام الطريق.

لماذا نفترض مسبقاً ان الأدب او الشعر يصطدم بالتكنولوجيـــا؟ وهـــل في التاريخ ما يؤيد جزءا من هذه الحقيقة.. لنتمعن في هـــذا الموضـــوع الحيـــوي ولنحاول حسم أمره ونصل الى ما يشبه الحل المقنع والموضوعي.

التكنولوجيا تنمو بعتلاتها وأدواتها وأزرارها وتشـــق طريـــق المســـتقبل، والانسان ينمو بعقله وبمشاعره وبسلوكه وبرؤيته.ولا سبيل الى نمو تكنولوجـــي لوحده بل سيعمل هذا على نمو الانسان بكل تكويناته وستساهم التكنولوجيا في تفرغ الانسان للعناية بتطوير روحه ومشاعره وأحاسيسه.

من المؤكد أن التكنولوجيا لا تستطيع ان تنقل كل البشر دفعة واحـــدة الى الادب والشعر والأحلام الروحية الكبرى ولكنها ستجعل الناس يفكـــرون في كل هذا بعد ان تساهم في قضاء حاجاتهم الأساسية، وبمعـــنى آخـــر ســـترفع التكنولوجيا عن الانسان كاهل توفير الحاجات الأساسية، وستجعله يتفرغ أكثر للحاجات الثانوية (التي يعتبرها اغلب الناس ثانوية قياسا للمـــأكل والمشـــرب والمسكن). وستندرج الحاجة الى الشعر ضمن هذه الحاجات.. فيتفوق الانســـان

على حاجاته التقليدية الحسية الى حد كبير ويذهب باتجاه سد الحاجات الروحية والجمالية والغالية.. وسيأتي هنا دور الشعر.

سيكون أمام انسان المستقبل لفرصة اكبر لشعر ارقى لأن التكنولوجيا بالاضافة الى انها تشق طرق هذا المستقبل فانها تعيد تركيب الانسان كل عصر.

التكنولوجيا الألكترونية في القرون السابقة اعادت صياغة الانسان الزراعي ووضعته في مستوى أفضل وتسارعت عمليات إنتاج الادب والشعر كماً ونوعاً ومن الصعب في هذه الايام قبول فكرة ان الادب والشعر في اليونان مثلاً، ارقى من الادب والشعر من عصر النهضة وحتى القرن التاسع عشر لأن هذه الاوهام الرومانسية التي تقضي بعبادة الماضي وتكامله لم تعد مجدية او مقنعة.

التكنولوجيا الألكترونية في القرن العشرين وما بعده أعادت صياغة الانسان الصناعي التقليدي(الميكانيكي) وأدخلته في مستويات أرقى وافرزت خلال أقل من قرون أدبا وشعراً يفوق كل العصور السابقة.

فكيف، إذن، نقول بأن التكنولوجيا تعارض الادب والشعر وتحاول قتلهما؟ وعلى هذا الاساس يمكنني أن أقول بأن التكنولوجيا القادمة ستمنح المعجزات للأدب والشعر وستفتح لهما طرقاً لم تكن موجودة سابقاً إضافة الى أنها ستعيد ترتيب الإنسان في مكوناته الروحية والعقلية والجمالية والثقافية وسيعمل كل هذا النظام المركب الجديد داخل الانسان كظهير لانتاج ادب وشعر جديدين.

ان الجانب الذي تحاول التكنولوجيا فيه الضغط على الانسان هو في خلــق حاجز سميك بينه وبين الطبيعة وفي ابتعاده عـــن الحيـــاة البســيطة وفي بطــيء استجاباته الانفعالية الحادة. وهذه الامور كلها في غير صالح من يدعون الحداثــة فالطبيعة تهزم الجانب الإصطناعي الذي هو أحد أبرز مـــيزات الحداثــة الــتي حاولت عن طريق تحويل الطبيعة(المشاعر والاحاسيس ونظام الاشياء والحيـــاة) الى مواد اولية يستعملها الشاعر في سبيل بناء هياكل اصطناعية تدخـــل فيـــها خلطة منتقاه من المواد الاولية تحددها رؤية الشاعر وطريقة صنعـــه، اذا صـــح التعبير، وهذا يعني ان الحداثة هي نوع من الصناعة، صناعة المشـــاعر في نظـــام لغوي مبتكر وصناعةً الخارج في نظام لغوي مبتكر ولذلك تتجه الحداثة نحو لعبــة وصنعة وفسيفساء خاصة تشكل نظام رؤية الشاعر.

اما الحياة البسيطة فهي مناطق استراحة وليست حلاً فكيف يتخلى الانسان الى الابد عن– مجمل نشاطه المركب اليومي واتصاله بأنظمة مركبـــة؟. كيـــف يقابل أرضاً مزروعة ويتأمل فيهاكل حياته ؟ كان هذا ممكنـــا بـــل وطبيعيـــاً في الماضي أما الان فلا غنى عن حياة المدينة وتعقيداها رغم ما تولـــده مـــن ســـأم وقرف.. ولكنه مؤقت عادة.

لا أستطيع أن أتخيل شاعراً حديثاً يضجر من التكنولوجيا والمدينة والنشـــاط اليومي والسريع للحياة بل انه حديث لهذه الاسباب وعليه ان يتعـــامل معـــها بموضوعية لابسلبية.. عليه ان يكتشف بواطنها وعوالمها الخفية لا ان ينـــهزم أو يضعف لأول اصطدام له معها فإذا ما شعر بذلك فعليه أن يدرك بأن الحداثة مـــا زالت تحتاج الى صبر وعراك أكثر.. هل يمكننا أن نقول على ضوء هذه الملاحظة

ان الحداثة أظهرت نماذج رديئة وضعيفة بسبب انهزام اصحاب هؤلاء النماذج امام الحياة التكنولوجية والمدنية النشطة؟

اعتقد ان هذه يصح الى حدٍ كبير على اغلب الشعر العربي الحديث الحداثة بحد ذاتها تكنولوجيا في اللغة والاسلوب فلماذا خلق الازمات والاوهام؟

الحداثة تكنولوجياً عقل شامل جديد يليق بالقرن الزاحف علينا مدججاً بثورات تقنية وعلمية كبرى..

وهناك وسط اعلى صيحات الآلة واعلى ضجيج التكنولوجيا سنكون بأمس الحاجة الى شعر عظيم.. وسيوازن الانسان بحكم تكوينه الخلّاق بين الحقلين بل سيطلع من اتحادهما اكثر قوةً ونشاطاً من الانسان الماضي مهما كان هذا الانسان.

لا اظن ان هناك من يفهم دعوتي هذه على انها دعوة لكتابة شعر تكنولوجي فيُسطّحُ الامر ويُتعمد إغفال الجوهر ان نشاط الانسان غير مجزءٍ وسيمتلأ المستقبل بأكثر نشاطات الانسان نضجاً بين المادة والروح لسبب بسيط جداً وهو اننا اخطأنا منذ البداية عندما اقمنا فصلاً قسرياً بين المادة والروح في النشاط الانساني وهما متحدان في ابسط افعاله اليومية.

الحداثة ونزعة الاستهلاك

مع مطلع القرن العشرين وحتى الآن اصبحت التكنولوجيا الغربية (الاوربية ـــ الامريكية) بشكل خاص السمة المميزة لحضارة الغرب.. للدرجة

التي اصبحت فيه هذه التكنولوجيا الوسيلة الاساسية لجعل الحضـــارة الغربيـــة مدنيةً عالمية تضفي طابعها على العصر الحالي... وبالطبع فأن بقاء الغرب مركزاً أساسياً لهذه التكنولوجيا يجعل من الشعوب الاخرى تابعاً حضارياً لها.. ولا نريد ان نبحث في مستقبلية هذا الامر وما ستؤول اليه الامور على ضـــوء معرفتنـــا بقوى الحاضر والماضي وعن الكتابة وعن امكانيـــة خلـــق مراكـــز حضاريـــة اخرى... لكننا نود ان نناقش معضلاً حضارياً كبيراً نتج عن هذا الامر مـلزالت شعوب الارض تعيش اثاره على جميع المستويات.

لقد حول المركز التكنولوجي الغربي تلك الشعوب الى اجرام صغيرة تـــدور حول كوكب كبير... وكان اخطر ما نتج عن ذلـــك هـــو تعميـــق النزعـــة الاستهلاكية عند هذه الشعوب.. وقد تغلغلت هذه النزعة الى كل مســـتويات الاقتصاد والصناعة والغذاء والتجارة والاعلام والثقافة وليس من العسير كشف ابعاد هذه النزعة في معظم تلك المستويات الا ان ما يهمنا وعلى اساس محاولتنـــا في تناول ومعالجة مثل هذه الاخطار هـــو الكشـــف عـــن حيثيـــات النزعـــة الاستهلاكية في الثقافة.

الاستهلاك في الثقافة ليس التبعية للمناهج والاخيلة والرؤى الغربية فقـــط بل هو الاجترار الطويل الذي لا طائل وراءه. وخلق المسوخ الثقافية والانحـــدار الى ثقافة تراكمية سطحية لا تنزل الى اعماق الانسان بل تبقـــى عالقـــة علـــى سطوح الذهن والروح.

ان الفاحص الدقيق لجعل ثقافتنا المعاصرة ومجمل نتاجنا الثقـــافي يجـــد ان السمة الغالبة عليها هي هذا الاستهلاك الرهيب الذي يحاول تحطيم كل شـــيء.

وبرغم السرعة والنتاج الغزير والحشر اليومي الذي يصادفنا كل وقت. وقبل الدخول في قلب المشكلة يطيب لنا ان نميز بين هذه النزعة الاستهلاكية الثقافية وبين الصحافة الثقافية التي قد تبدو للوهلة الاولى انها الوجه الآخر للاستهلاك لما يجمعهما أحياناً من الغزارة والسرعة.

لا بأس ان نقول بأن واحداً من أهم اسباب ترسيخ هذه النزعة هو الصحافة الثقافية ولكن متى يحصل ذلك؟

اظن ان ذلك يحصل عندما يختل ميزان هذه الصحافة الثقافية وعندما تلتجأ بحكم العادة او الاستمرار الى الاعتماد على الحشو الدائم واسقاط المعايير الابداعية الاصيلة في تحرير مادتها.. وهذا يحصل عندما تفعل امور مثل التعسف والوجاهة واذكاء قوة الربح والخسارة ويجر ذلك الى لا مسؤولية تامة تحرق الاخضر واليابس معاً وتتحول مثل هذه المادة الثقافية الى ركام يسد الثقافة الحقيقية.

أن الفصل بين الاعلام والثقافة شيء أساسي ومعروف ويكاد يكون بديهية لكل العاملين في هذين القطاعين كما ان العلاقة بينهما معروفة ومحددة.. لكن الذي يحصل في ما نسمّيه بالنزعة الاستهلاكية هو اختلال في الميزان.. ميزان الخلق والابداع والمغامرة والكشف وميزان الحشو والتكرار والاجترار والمسخ.. وهذا بطبيعته داء فاتك يفسد الجبهتين معاً الاعلام والثقافة.

الاعلام فن رفيع يعتمد وسائل ثقافية عديدة بطريقة ذكية وفاعلة لكن ما يفسده هو ان يتحول الى ثقافة مسطحة، والثقافة عمل عميق في الخلق والتفكير والابداع لكن ما يفسرها هو ان يتحول الى اعلام رديء عاجز عن التوصيل.

لذلك فاننا نعتقد أنه برغم التشابك الحاصل في وجهي العملة الواحدة، أي النزعة الاستهلاكية الثقافية والصحافة الثقافية، الا ان التميز بين الاثنين واضح جداً. لذلك لابد من البحث عن الاسباب العميقة في ترسيخ مثل هذه النزعة وطردها من حظيرتنا والرجوع الى حقول الابداع والثقافة والاعلام كل على حدة واقامة القنوات الدقيقة في رفد كل حقل بالاخر اذ لا فائدة من الخلط الذي يؤدي بهذه الجوانب الثلاثة الى ان توصم بالاستهلاك..

قوى الاستهلاك

يتكيء الاستهلاك في الثقافة على مجموعة من القوى التي ترفده وتعينه على المضيء طويلا، والكتاب ((الإستهلاكيون)) يجدون في مثل هذه القوى معينا خصبا للكتابة إذ أنها تخلو من الابداع الحقيقي وتتوهم الانشاء.

١ ـ الماضي

يشكل الماضي في المجتمعات الشرقية أكبر مادة استهلاكية ومادته الثقافية هي التراث وطابعه هو تكرار واعادة التراث لا خلقه وبعثه من جديد.

هناك فرق كبير بين أن نعتبر التراث قوة حقيقية في الابداع والثقافة وبين ان نستخدم هذا التراث في الابداع والثقافة، فاعتباره كذلك يأتي من قناعة اننا يجب ان تمتلك شخصية متميزة في التعبير والتفكير واستخدامه يأتي اكتشافنا لقوانين دقيقة وصيغ مناسبة في التعبير. فاحترامنا للتراث لا يكفي لان نقبل على

التراث ونستخدمه بل هي توطئة لخلق المعادلات الصعبة في الاستخدام وهــــذه تأتي بالجهد والمثابرة والكفاح الروحي المرير.

ما الفائدة من تكريس المتنبي أو الجاحظ أو الجرجاني... وما الفائدة مـــن خلق نماذج ابداعية كالتي كتبها المتنبي او الجاحظ او الجرجاني.. وهل نســـمي ذلك، لو حصل، الاّ تكراراً ونسخاً وتراكماً وبالتالي استهلاكاً، ان الماضي يجب ان يستعاد بالجوهر والروح والقوى لا بالنص والطريقة والهيكل..

لقد سقط الكثير من كتابنا في هذا الوهم وعدوا تقليد الماضي واســـتعادته هو المطلوب ولم ينتبهوا الى ان اكثر اعباء مرحلة النهضة العربية المعاصرة هـي في هذا التقليد والاستعادة وان افضل ما في هذه النهضة هي النماذج الابداعيـــة التي خرجت على الماضي نصاً وتلبسته روحاً وجوهراً.

ان هؤلاء الكتاب يحولون الماضي الى عبء بدل ان يحولوه الى حياة جديـدة وهم بذلك يتراجعون عن احترامهم لهذا الماضي بقصد او بغير قصد.

٢ـ الخـــارج

تشكّلُ الثقافات الوافدة مصدراً مهماً من مصـــادر الاســـتهلاك ومادتهـــا الثقافية هي الثقافة الاجنبية وطابعها هو تقليد الثقافـــة الاجنبيـــة لا التلاقـــح الخصب معها.قد اورث هذا الداء أمراضاً كثيرة في ثقافتنا العربية المعـــاصرة اذ تبنى ((الاستهلاكيون)) الذين اعتمدوا على هذه القوة مبـــدأ التقليـــد الفـــج لنصوص الثقافات الاجنبية.

في الثقافة يحصل أعمق امتزاج حضاري بين الامم ولكن ذلك يحصل بفعل وعي القوانين الدقيقة لهذا الامتزاج... واما اذا حصل وان قلّد مثقفو امة ما نتاج الامة الاخرى فان ذلك يصبح غزواً لا تلاقحاً.. وأظن أن التاريخ يحمل أوضح الشواهد في هذا المجال وفي أكثر من عصر.

إن الثقافة الاجنبية والغربية منها على وجه الخصوص نتاج ذلك العصر التكنولوجي الذي جاء حصيلة تطور غربي طبيعي.. وهو لصيق بهذه التكنولوجيا ووجه آخر لها في قوته الثقافية.. فاذا كان استهلاكنا للتكنولوجيا الغربية وبقاؤنا مستهلكين فقط أمراً مريراً فأن استهلاكنا لثقافة الغرب اشد مرارة.. لذلك فأن التريث والتفاعل الخصب والواعي مع الثقافة الغربية هو المبدأ الذي يجب أن يسود.

الثقافة الغربية سريعة التحول والابتكار فاذا حصل وان تلقفنا مادتها استهلاكياً فإننا بذلك نقطع الطريق على التطور الاسلوبي والابداعي لثقافتنا ونحشو بها قسراً اساليب وابداعات ليست لنا اما اذا درسنا عميقاً هذه الثقافة بكل متطوراتها واعتبارناها صفحة جديدة من صفحات العقل الانساني. سنكون قد وجدنا الطريق الصحيح.

٣ـ الحداثة الزائفة

لقد كان من النتائج المهمة التي افرزتها مرحلة النهضة العربية المعاصرة وخصوصاً ما بعد الحرب العالمية الثانية اكتشاف بدايات طرق الحداثة في

التفكير والابداع وكان ذلك واضحاً في الشعر والقصة والمسرح والرواية والفن التشكيلي على وجه الخصوص وفي اوليات التفكير العقلي والفلسفي لكن عناصر هذه الحداثة ابتليت بالناسخين الذين اتوا على اكتشافها متأخرين فناموا كسلى في رحابها وادعوا انهم بناها دون ان يضنيهم البحث عن ما يمضي بهذه الحداثة الى امام وعن ما يرفع من اعمدها فكتبوا كثيراً ولكنهم لم يشكلوا قلب هذه الحداثة بل تشكلوا على هامشها وخلقوا نمطاً من الحداثة المزيفة التي تعتاش على فعل الحداثة الاصيلة. ان هذه الفئة من الكتاب هم بوجه عام الذين ارتضوا خياماً صغيرة على قارعة طريق الحداثة الحقيقية مستمرون في الكتابة بفعل الهم الاجتماعي واحياناً بفعل الوهم الابداعي الذي يشعرهم من خلال امور مساعدة عديدة بانهم يشكلون اركاناً مهمة في بناء الثقافة المعاصرة.

ان هؤلاء الذين لا يبدو عليهم انهم سلفيون ولا مستوردون لثقافة اجنبية وحريصون اشد الحرص على قومية وروح العصر وقوانين خلق التراث والذين يرفعون مانشيتات ((رائعة)) في كيفية معالجة مشكلات الثقافة العربية والابداع العربي وهم في المحاسبة الحقيقية لا يمتلكون شيئاً ولا يعدون اكثر من مقلدين وارقام طفحت بهم قائمة الادب وتورمت.. هؤلاء مثلاً الذين هم شعراء ولا شعراء ونقاد ولا نقاد وقصاصون ولا قصاصون وبالتالي كتاب ولا كتّاب. كتابٌ لانهم يكتبون يومياً ولا كتّاب لانهم لا يقدمون لحركة الكتابة شيئاً بل يكتفون بالهوامش والتكرارات والاعمدة الصغيرة والنماذج التبسيطية والعروض السريعة وغير ذلك من مسببات الاستهلاك الثقافي المرير الذين كلنوا هؤلاء احد اسبابه.

ان الاستهلاك الثقافي هو اهم اسباب تعطيل نمو حركتنا الثقافية والابداعية.. لذلك فأنه الداء الذي لابد من مكافحته بقوة وأهم سبيل لهذه المكافحة هو الصراحة وقول الحق والفرز الصحيح.. لابد ان نشير الى مواقع الخطأ بأصبع من نور ولابد ان نجهد أنفسنا في قول الحقيقة بأي شكل ومن اية زاوية نراها مناسبة.. أما اذا تركنا الامور على غاربها فان هذا الاستهلاك سيقتلنا جميعها.

الحداثة العربية والكلاسيكية المستعادة بوعي

الفرق بين المدرسة الكلاسيكية والنزعة الكلاسيكية كبير جداً.. فالمدرسة هي التيار الضخم الذي ينتجه الاسلوب الكلاسيكي من ثقافة وشعر وادب ويكاد يرتبط بفترة معينة في تاريخ المعرفة عند الامم.

أما النزعة الكلاسيكية فهي ما يشوب احياناً عملاً قد ينتمي اسلوباً الى مدرسة او تيار غير كلاسيكي.. النزعة هي لمحة او مناخ يتوفر في عمل ادبي يمتاز بالرصانة والقوة والتماسك.. والنزعة الكلاسيكية اخيراً امتداد للمدرسة الكلاسيكية تحت غطاء اسلوبي جديد فرضت وجوده مرحلة تاريخية اخرى غير المرحلة الكلاسيكية.

وبنظرة فاحصة لتاريخ الادب عند أمم العالم الحية نجد ان نزعة كلاسيكية واضحة رفرفت على كل المدارس الجديدة التي تلت الكلاسيكية أي ان النزعة الكلاسيكية ساهمت بترصين الاساليب الأخرى غير الكلاسيكية من خلال روح

تلك الذي اضفته على الاعمال الجديدة فهي اذن عامل شدًّ وتمتين ولم شتات في بعض الاحيان..

لذلك فأن الآداب التي لم تمر بمرحلة كلاسيكية ناضجة ومقتدرة ويشهد لها التاريخ لا نستطيع أن نفرز مراحلها الجديدة بشكل قوي متماسك.. بل بشكل مهلهل وربما مريض.. وعند ميلاد أية مرحلة اسلوبية جديدة تقف طليعة من المبدعين الكبار لتؤسس هذه المرحلة الاسلوبية وتقودها وتؤسس قوانينها.. وما ان تخنق هذه الطليعة الرائعة.. حتى تبدأ العملي بالتراخي والخفوت (ربما يكون هذا قانوناً.. تدل عليه بشارة ميلاد اسلوب جديد وهكذا) ولكن الأهم من هذا ان المرحلة الاسلوبية الجديدة تظل في حالة عدم استقرار وانهاك شديدين وربما يؤدي ذلك الى رفضها او امتصاص نتائجها استعداداً للانتقال او العودة لمرحلة اخرى..

لكن الحال يختلف عندما تهب على تلك المرحلة الاسلوبية نزعة كلاسيكية تتطابق في منطلقاتها وربما في قوانينها مع الملامح العامة للمرحلة الأسلوبية المحددة أي أن هناك نقاطاً مشتركةً بين مرحلة الأسلوبية المحددة وبين المرحلة الكلاسيكية القديمة التي ستعطي دماً لهذه المرحلة الجديدة وستمكنها من الوقوف بقوة على أقدامها.

ولكن الشيء المهم أيضاً هنا هو كيفية استعمال هذه النزعة وكيفية تركيبها بطريقة دقيقة تتطابق مع قوانين الابداع في المرحلة الجديدة والاّ فأننا سنلصق مرحلة بأخرى دون جدوى.

إن تكون المرحلة التي يمر بها الأدب العربي حالياً والشعر منه بشكل خاص لابد ان لها قوانين معينة تسيره سنكتشفها كاملة عندما تبتعد قليلاً عنها على انه يمكننا ان نلمح ببعض منها إن الهشاشة وفقدان القوة الإبداعية الفردية للشاعر والتخبط بين تغريب حاد او شخصانية حادة والاختلاط الاسلوبي فيما يبدع وعدم وضوح الرؤيا والهوّة بين ما يبدعه وبين ما اراد ان يبدعه هذه الامور كلها تدل على فقدان توزان واضح وعلى اهتزاز عميق في مرحلة الابدع الشعري.. وهي السمة العامة التي إتسمت بها هذه المرحلة من ابداعنا الشعري.

لقد مرّ الشعر العربي في القرن العشرين بشكل خاص بالعديد من الاختبارات والتجارب التي مازالت قائمة الى الآن ولكن هذا الشعر.

ان استعادة النزعة الكلاسيكية مسألة لابد منها.. ولا نقصد هنا العودة الى الشعر التقليديي ومناجاته.. بل اخذ نفس روح القوة من ذلك الشعر واعتمادها قوةً لشعرنا الجديد وأخذ ذات الرصانة المتمكنة الراسخة والقضاء على ما نسميه الهشاشة.

علينا ببساطة ان نلاقح شعرنا بالكلاسيكية القوية ولكن الأهم من هذا كله ان نعرف كيف نلاقح ونستخدم مثل هذه النزعة.. ان لا نكون تلصيقين شكليين في عملنا هذا.

الكلاسيكية خزين ابداع اية امة والامة التي لا تمتلك بحراً كلاسيكياً زاخراً.. أي التي تعيش على روافد وسواقي كلاسيكية لا يمكنها ان تنتج على سبيل المثال بحراً رمزياً او بحراً واقعياً.. بل ستظل تنتجُ سواقي صغيرة.. ولا اظن

ان هناك امة على وجه البسيطة الآن تمتلك تراثاً كلاسيكياً كالذي تملكه الامـــة العربية ويشهد بذلك ابناء هذه الامة او من عرفوا آداب العرب..

ان هذا الخزين القديم لابد ان يبقى يشع ببطىء على كل المراحل الاسلوبية التي تليه لابد أن يرسل بين فترة واخرى امواجه الطيبة على كل ما يســـتجد.. بهذه الطريقة سنحرر خزيننا الكلاسيكي من مدافنه وسنجعله حياً شفافاً يغلـــف ابداعنا الى الأبد. أن الموجة الخافتة التي تبعثها الكلاسيكية تثير في المبـــدع روح الماضي بشكل متدفق رقراق.. وتكسو عمله بخصوصية حميمة.. مثل هذه الموجـة لابد ان تبقى وان نستعيدها اذا تعطل انبعاثها.

حصل في بداية القرن العشرين ان انفرطت الثقافة الاوربية والابـــداع في اوربا الى مدارس شكلية كثيرة بعد ان ادت المدرسة الرمزية مهماها كاملة. وقـد توجت هذه المدارس الشكلية بالسريالية والدادائية على سبيل المثـــال ولكـــن وبالرغم من ذلك كان يجهد بعض المثقفين والمبدعين الكبار في هذه انفسهم لبناء طود كلاسيكي جديد ظلّ امتداداً لروح القوة التي ظلت فاعلة وجـــادة علـــى طول الاطوار التي مرت بها المرحلة الرومانتيكية التي سادت في القرن التاســـع عشر فظهرت في فرنسا على سبيل المثال بالتوازي مع الســـريالية الكلاســـيكية الجديدة التي كان ابرز ممثلها اندريه جيد وفرانسو مورياك وغيرهم.

ان هذه النزعة الاستهلاكية الجديدة لمت شتات المرحلـــة ونهضـــت بهـــا واعادت لها القوة والرصانة حتى شهدت المرحلة اللاحقة قليلاً ظهور ادباء كبـلو مثل مالرو وسان جون بيرس وغيرهم..

هذا مثل بسيط حصل في آداب الامم الاخرى ولا ادعي هنا ان ما يجب ان يحصل سيكون مشابهاً او ان له ظرفاً مشابهاً ولكنه مثل سقناه هنا لنوضّح الصورة أو نقربها.

كانت هناك بعض الدعوات أو الرؤى التي تقول (بالعودة) الى ادب الخمسينات.. ان ادب الخمسينات شعراً وقصةً يشكل بلا شك مرحلة مهمة من مراحل تطور أدبنا المعاصر ولكنه لا يشكل النبع الاول الذي ينبض بالامواج الكلاسيكية الفاتنة.. انه مرفأ متكامل لمرحلة متكاملة ولكنه يبقى في طور الصياغة الى الآن أي أن صورته لم تكتمل لحد الأن بشكل صحيح..

ليس العودة الى تلك المرحلة هو الحل بل استلهام قوة تلك المرحلة المتأتية من قوة أعلى تكمن في التراث الاصيل الجبار السالف.. لقد تكونت مرحلة الخمسينات قويةً هكذا بفعل استعادتها اصلاً لقوةٍ قديمة باسلوب جديد يناسب المرحلة.. وحتى لا تخرج من الحلقات المتلازمة مع بعضها تقول بأن القوة التي تكن في ادب الخمسينات ترتبط بطريقة ووسيلة التعامل اولاً مع التراث السالف.

عربياً.. انقسم القرن العشرون الى قسمين متساويين تقريبا ملأت القسم الأول حركات عربية معاصرة وملأت القسم الثاني تفككات هذا المشروع ومحاولة تكريس التخلف والانقسام.

وقد حاولت الثقافة العربية في نصفها الاول من هذا القرن التبشير بمشروع نهضوي قومي الا انها كشفت عن عجز رهيب في المرحلة الثانية دل على فقرها

وعدم مرونتها وتمسكها الوثني بالاصول الثقافية العربية القديمة التي لم تعد تصلح لعصر مشتبك منوع زاخر مثل القرن العشرين وما بعده.

وهكذا ارتبك المشروع الثقافي العربي بعد ان ارتبك المشروع السياسي العربي.. وشاعت في هذه الفوضى انساق كثيرة هنا وهناك في الادب والشعر والفنون تحاول القيام بمهمة جذرية لكنها كانت تصطدم دائماً بعدم مرونة المقومات الأساسية للثقافة العربية المعاصرة فتنكفيء ويصبح نموها غير عضوي.. غير مترابط .. غير منطقي في أحيان كثيرة .

الشعر العربي تحول في منتصف القرن بعد مقدمات طويلة الى نمط حديث حرث طيلة الفترة السابقة في طريق تقدمه الكثير من الأراضي الغريبة التي لم تكن معهودة في الشعر العربي القديم إلا أنه كان يتدهور بين حين واخر وتنفلت أواصره ويتمزق نسيجه حتى يعود هذا النسيج حياً بفعل قوة كامنة مستترة في داخل بنية الشعر العربي الحديث.

كان يمكن للعقل العربي تحقيق قفزة نوعية في النصف الثاني من القرن العشرين لكن عدم تفاعله الجدي مع حركات التحديث الكبرى التي ظهرت عطلت هذا المشروع وساهمت السلفية في ارباك تكونه المعاصر ثم في شل نموه وهكذا تاهت في الآفاق تشظيات هذا العقل الجنيني أما روحه فقد ظلت ساكنة في الشعر ..قابعة في خلاياه في الماضي، ورغم تنوع خارطة العقل العربي في العلم والفلسفة والدين الا ان العقل العربي القديم عقلٌ ينحو نحو الشعر.. وهذا لايتعارض مطلقا مع بناه العلمية الفلسفية والدينية بل ينشطها بقوة ويدفع لها حياةمنوعة.. أي ان الشعري هو مركز العقل العربي هذا امتياز خطير لم تستطع

امم اخرى أن تكون عليه .. ربما يضعف هذا بعضا من الجانب العملي للحيـــاة ولكننا بنظرة أبدية سنشعر بالجمال ان لنا مثل وهذا الامتياز، ولست وحـــدي الذي يقول بأن الشعر العربي القديم يقع في اول قائمة الشعر الانســـاني نوعـــاً وكماً هذا الكلام بقوله الغربيون انفسهم ويعتبرون الشعر العربي اعجازاً انسانياً كبيراً.

هذه الشحنة الجبارة التي ينطوي عليها(الشعر العربي)تسربت الى الشـــعر الحديث.. فكانت أعلى أوتار تجديد العقل العربي تبدأ بالشعر .. لكن المؤســـف حقاهو ان فهم هذا الامر لم يتم كما يجب وصار النظر الى (الـــروح الشـــعري) يوازى النظر الى القصائد والنظم وهذه مغالطة كبيرة.

ويبدو لنا أن واحدة من أكبر الاخطاء التي مازال يمر بها الفلاسفة العـــرب المحدثون في معالجتهم العقلية اهمالهم الســـاذج لأهميـــة(الـــروح الشـــعري) في الشخصية العربية ولو ان هناك من يقدر على صياغة توصيف عقلي نابه ومتوقـد للشخصية العربية ويضع تشريحاً موفقا لقواها، آخذاً بنظر الاعتبـــار مركزيـــة الشعري فيه، فأنه سيكون قد أصاب الحقيقة ووضع مشروعه المعرفي على جـادة الصواب.

هذه الرؤية لا تريد ان تصادر النشاطات العقلية الاخرى وتهشمها ولكنـــها تدعو لفهم مختلف للروح الشعري العربي..فهو ليس ما وصفنا به دائماً (الشـــعر ديوان العرب) بل هو التوتر الروحي الذي يضع الانسان نشطا وسط الماديـــات التي تحيط به.. ان التمسك بالفهم الشعري للعالم وجعله غـــيره لا يقلـــل مـــن

الاهتمام بالتفاصيل العلمية المهولة التي نراها بل هو إغناء للشخصية وعمق وثراء وتوتر ونباهة واعادة تقليب دائمة للحقائق.

إن الألم الذي سببته محاولات نهضة العقل العربي المعاصر المتخلية عن الروح الشعري واهميته يكاد يناظر في قوته ذلك الألم الذي سببته نفس النهضة القديمة وهي تضع الشعر في(النظم)وما يجدر بالملاحظة والدرس حقاً تفهم المشروع النهضوي الروحي الذي يحسب للشعر حسابا.. ومحاولة فحص النتائج المترتبة على ذلك(ولو نظريا) وسنرى، دون شك، أن أهم ما كان يعوز الحضارات الساقطة (في لحظة سقوطها) روح شعري شامل ينشط خلاياها المتخمة او اليابسة.. ريح توقظ بذورها ..وقد تكون الشهادة او الموت حبا واحدة من اشكال هذا الروح الشعري، وقد تكون اختيار الطرق المفاجئة شكلا اخر، وقد يتحد الايمان الديني بالايمان المادي ليشكلا في تلك اللحظة نمطاً فريداً من الروح الشعري.. لكن الخسارة دائما ستتربص بنا إن نحن أهملنا او همشنا او تهكمنا على (الروح الشعري) الذي يكاد يكون سر الحياة.

إن فضل الشعر العربي الحديث على الادب العربي بعامة فضل لا يمكن تجاوزه والعبور عليه فقد نقل الشعر العربي الحديث كل الاجناس الأدبية الاخرى الى منطقة فعل جديدة تظافرت لها ظروف عديدة وقوى ومواهب فذة استطاعت ان تبني ادبا عربيا حديثا يواكب العصر ويحاول جهد امكانه ان يصبح ادباً عالمياً.

ان مستوى من الحساسية الادبية قد تحقق وشمل مختلف حقول النص الادبي بعد ان باشر الشعر الحديث بعدوى هذا الادب بهذه الحساسية التي تمثل روح

العصر الجديد وبذلك فقط تخلصت الرواية والقصة القصيرة والنص المسـرحي والنقد والدراسة والبحث من((لزوميات)) و ((بديعات)) المرحلـة السـابقة، وعندما تطور الشعر أكثر إلى أمام تطورت معه الاجناس الأدبية الأخرى ويمكننا القول دون تردد أن الشعر جوهر الادب وان الشعرية في حقيقتها هي(أدبيـة) النص من عدمها.

النقلة الادبية التي قام بها الشعر الحديث انتزعت الادب العربي من الظـلام وقدمته الى النور بل وحركت هذه النقلة الادب العربي باتجاه العالميـة، اصبح الادب العربي(ناهيك عن الشعر العربي) في مستويات تقترب من الاداب العالمية الرفيعة ولو انك نظرت الى النصف الاول من القرن العشرين(يوم لم يكن هنـاك شعر حديث) لما رأيت أي شيء من هذا.

موت الحداثة*

ليس المطلوب من بيان كهذا إطلاق الرصاص على الحداثة الغربية أو العربية(والفرق بينهماكبير) ، بل إن الغرض الرئيس منه هو إعادة النظر نقدياً في الحداثة باعتبارهاأهم قضية شعرية مازالت تشغلنا بصورة جدية وتشغل كل جيل أو شاعر حديث.وسيكون من ضمن ما نريده في إعادة النظر هذه تشخيص المشكلات والمحددات والقيود والأمراض التي انتجتها اديولوجيا الحداثة والتي أصبحت تقف امام حرية الشاعر وتقلل من مساحة أفقه وتقمع بمركزيتها، كل ما يكون حديثا على وفق مقاساتها في هذه الفترة او تلك. والغريب ان الحداثة نفسها أصبحت غولاً ضخماً يستوعب كل المتناقضات، فهي عندما ترفض حركة ما على أنها غير حداثوية، في وقت ظهورها الاول، فإنها تستوعبها وتضمها اليها حين تفرض هذه الحركة وجودها وتصبح معبرة عن الحاجة أو العصر الذي تظهر فيه.

إن استرخائنا الكسول أمام الحداثة والنظر الى بلدوزرها الفخم ووهو يقلع الأخضر واليابس من أرضنا.. وإعجابنا بهذا الهول والجبروت سيجعلنا ذات يوم فريسةً لها، وسنمزق على سفرها عقولنا وأرواحنا. ولذلك أميل إلى ان نضع

* البيان الشعري الرابع للشاعر والذي القاه في ملتقى تموز الشعري الذي اقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في ١٩٩٧/٧/٢٦ ثم نشر في مجلة الطليعة الادبية العدد ١ سنة ٢٠٠١.

انفسنا مراقبين لها لمسافة معقولة، وأن نراقب مشكلاتها وأمراضــــها وغريزتهـــا الكاسحة.. وسأحاول هنا ان أقوم بهذا الدور بعـــد ان كنـــتُ في مركزهـــا، وسأريكم ما رأيت وأنا على هذه المسافة المعقولة منها..

ليس بأستطاعتنا (نحن الذين قضينا كل عمرنا ندافع عن الحداثـــة وننفـــذ مشاربعها) ان نتنكر دفعة واحدة للجوانب الايجابية التي نتج عنها شعر جديـــد نشط وغاير للشعر القديم. ولكننا لايمكن (اذا اقتضت الموضوعيـــة ذلـــك) ان نسكت على الدور المركزي الذي مارسته الحداثة، وما أحدثه ذلك الدور مـــن ضرر باعتبارها هي وطلابها المدافعين الوحيدين عن الشـــعر والادب بصيغتـــه الجديدة. ولذلك وجب تشخيص الجوانب السلبية من الحداثة وهي الجوانـــب التي اصبحت تعيق تطور وتنوع الشعر والادب بعد ان اســـتنفدت الجوانـــب الايجابية اغراضها واحدثت ما أحدثته من ثورة جذرية في الشعر والأدب.

الحداثة الغربية والحداثة العربية:

سينصب الحديث في هذا البيان على الحداثة لا باعتبارها فكرة او مفـــهوماً بل باعتبارها مؤسسة مركزية دكتاتورية لها مساطرها ومقاساتها ونماذجهاالخاصة.

وعلى الرغم من أن بياناً كهذا غير مطلوب منه أن يقدم ســـرداً تاريخيـــاً لظهور الحداثة الغربية أو العربية (بسبب وفرة المراجع في هذا المجـــال) إلا اننـــا سنحدد المنطقة التاريخية والإصطلاحية التي سنتحدث عنها بشكل ســـريع. إن الحداثة، كفكرة، يمكن أن نجدها في أبعد نقطة من تاريخ الادب والشعر وهـــي

تتقلب وتمضي براحة في إحداث ما هو جديد دائماً. فمنذ الشـــعر الســـومري والمصري القديم والشعر والادب في تحديث وتطور مستمرين.

إن ما هو حديث كفكرة ويسمى **Modern**، وكذلك الحداثة كنزعـــة وتسمى **Modernity** هما تماماً في منطقة مختلفـــة عمـــا نســـميه بـــالموديزنزم **Modernism** أي الحداثة كمؤسسة ومدرسة عقائدية للتحديث.

لقد كان الشعر الجديد او الحديث **Modern** في العصور القديمة يظـــهر عفوياً، او انه يظهر قصدياً ولكن دون تنظيم **Modernity** . وكـــان ذلـــك ينطوي على الكثير من الحرية التي يمارسها الشاعر دون ان يضغط على حقيقـــة الشعر وجوهره في عقيدة نظرية محددة.

اما الحداثة (الموديرنزم) كمؤسسة ثقافية وفكرية فـــهي تحديـــداً تلـــك الخطابات والمقولات والتابوهات واللوائح والتعاليم والبيانات التي ظهرت منـــذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، اذ سيطرت الحداثة كمؤسسة كـــبرى للثقافة والادب والشعر على القرن العشرين بأكمله.

إن مصطلح الحداثة **Modernism** هو عبـــارة عـــن منظومـــة مـــن المصطلحات الفرعية الممهدة او المركزية او اللاحقة وسندرجها كما يلي:

١ـــ ما قبل الحداثة Premodernism والمقصود منه الحركات الـــتي مـــهدت للحداثة قبل منتصف القرن التاسع عشر وبعده بقليل، وقد يطلق على هذه الحركات مصطلح (الحداثة الاوليـــة Protomodernism او (الحداثـــة البدائية Paleomodernism).

٢ــ حركة الحداثة Modernism: وهي النظام الفكري والثقافي للتحديــــث، والذي بدا يتبلور بعد منتصف القرن التاسع عشر ثم ساد في العقــود الأولى من القرن العشرين وضم حركات لا يوجد ما يوحدها، بل ان بعضها جــاء كثورة كاســـحة علــى الاخــر. ومـــن هـــذه الحركـــات الانطباعيـــة Impressionism. وما بعد الانطباعيـــة Post _ impressionism، والتعبيريـــة Expressionism، والتكعيبيـــة Cubism،والمســـــــتقبلية Fatarism، والرمزيـــة Symbolion، والتصويريـــــة Imaginism. والدوامية Iorticism، والدادائية Dabaism، والسريالية Surrealism.

واذا كان أدب وشعر وفن القرن التاسع عشر قد قام علـــى اكتــاف الرومانسية كحركة جاءت بعد الكلاسيكية الجديدة، فإن منتصف نهاية القــرن التاسع عشر شهد ذبول الرومانسية وظهور الحداثة بمدنها ومؤسساتها وأدبائـــها وحركاتها المتنوعة وتقاليدها الخاصة. وسرعان ما استحوذت الحداثة كمؤسســة على أغلب المدارس الجديدة، وبضمنها الواقعية التي تقف بالضد منها. ومـــا ان روضتها وطوعتها حتى أذخلتها ضمن قائمتها تحت اسم الواقعيـــة الجديـــدة ثم الواقعية السحرية وغير ذلك.

٣ــ ما بعد الحداثة Postmodernism والمقصود بها حركات الحداثة الجديـــدة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) وهي إعادة إنتاج الحداثة بعد نقدها ولهـــا تسميات أخرى هي (الحداثة الجديدة Newmodernism) و (الحداثة المتـأخرة Epimodernism) وهي خليط من الفن والفن المضاد Anti – art ، ويقـــع ضمنها فن المصادفة وادب الصمت الذي يقوم على اللامعقـــول واللاتخطيـــط

وعلى المحاكاة الهزلية Parody ،ويشمل هنري ملر وصموئيل بكت، وتقـــع في دائرته الرواية الجديدة في فرنسا ورواية اللاروائية – non – Fiction في المانيـا والولايات المتحدة والنتاجات المشبعة بكوابيس وعطانة الجنـــس والمخـــدرات. وتتضح صورة ما بعد الحداثة اكثر في الفن التشكيلي في حركـــات التعبيريـــة التجريدية والفن الشعبي Pop Artوالفن البصري op art والفـــن الحركـــي وأخيراً السوبريالية super- Realism وما تلاه من الفن الذهنوي والتعبيريـة الجديدة.

إن هذه الحركات لا تتعارض مع الحداثة، بل الها إعادة صياغـــة جديـــدة لتيارات حديثة مبكرة. وهكذا اصبحت الحداثة برأسها وجذعها واطرافها غـولاً او تنيناً صناعياً مرعباً تتلاعب في جسده اسماك وطيور وحيوات عديدة حية يراد لها فك سجوها لتتحرر من مركزية ذاها ومن دكتاتوريتها الطاغية. لقد تشـــابك هذا البحر المتلاطم من الحركات المتناقضة ليكون منظومة عقائدية فنية وادبيـــة تكافح الماضي ونحت الاعمال الجديدة شعراً وادباً وفناً ونحتاً يصل الى حد سلبها من الروح الانساني وتبدو مأسورة في اقفاص تدار آلياً مـــن إدارة بيروقراطيـــة اسمها مركز الحداثة، حتى اننا إذا استعرضناها فسنشعر بأننا نتجول في متحـــف للفيزياء أو للتكنولوجيا الثقافية.

فإذا ما أدركنا أن كل هذه المنظومة الجبارة التي تعمل مثل جهاز آلي ضخـم في الغرب انتقلت إلينا منه بعض آلاته وبكراته وبراغيه وأشرطته وشـــظاياه، ولم يستطع المثقف العربي ان يتمثل هذه المنظومة الجبـــارة أمـــا لنقـــص في وعيـــه الحضاري او لمربكات داخل الوجود العربي نفسه كالقمع والتخلف والتســطيح

وهيمنة الاديولوجيات السياسية والدينية للماضي العربي والخوف من التحديث، وشيزوفرينيا فصل الآلة عن منظومتها الفكرية والاجتماعية وغيرها.

إذا ما ادركنا هذا كله فسنعرف المأزق المزدوج للحداثة العربية، فهناك أزمة وعنف وبداية تحطم الحداثة الغربية في الغرب نفسه وهناك تحطم ما يتحطم على الارض العربية.

لقد نمت الحداثة الغربية في ارضها تدريجياً وكانت ضرورة ملحة وقت نشوئها وإعطائها الثمار وصار لها تاريخ وتفاصيل ومساجلات كبيرة، أما عند العرب فليس هناك مثل هذه الشعيرات الدقيقة لشجرة الحداثة، وانما هناك ببساطة حداثة غربية يحاول المثقفون والشعراء العرب إعادة صياغتها او استنباتها عربياً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (أي عندما ظهرت مرحلة ما بعد الحداثة في الغرب) وقد اصطدم ذلك كما قلنا بمشكلات كبيرة (سنتكلم عنها) نتج عنها على مستوى الشعر تحرر الشعر العربي من شكله الهندسي المعروف وظهور قصيدة التفعيلية ثم تحرر الشعر العربي من أوزانه المعروفة وظهور قصيدة النثر والنص المفتوح، ورافق ذلك فهم جديد للشعر استغل التقنيات الرمزية والاسطورية والاقنعة وما يسمى بالاستعارة الكلية وغير ذلك. كلها اعطت للشعر العربي بهاءً جديداً. الا ان الحداثة وخصوصاً عند قليلي الموهبة ظهرت معها مشكلات هائلة أسلوبية وبلاغية ولغوية وفنية وروحية واجتماعية ما زالت عالقة ومشوشة، فضلاً عن ازمة الحداثة العربية الاساسية وهي مشكلة الفصام بينها وبين المجتمع العربي في غالبيته، فالثورة الصناعية (التي نمت الحداثة في أجوائها) والتي حصلت قبل قرنين في المجتمع الغربي لم تظهر الى الان في المجتمع

العربي. وهكذا ظلت الحداثة العربية بلا ظهير فلسفي ولا قـاعدة تكنولوجيـة واجتماعية متطورة أي انها دخلت المجتمع العربي مثل محارب أعزل تنتظـره الاف الشراك والحفر والمصاعب.

إننا نرى أن الحداثة عربياً أُخذت مقطوعة عن تاريخـها الغـربي، وعـن جذورها الفلسفية ومناخها التكنولوجي والاجتماعي وقد استفيد منها براغماتيـاً أي نفعياً لإحداث رجةٍ أو صدمة مفاجئة لشحن الذات العربية في مناطق معينـة كالادب والرسم والمسرح وتحديداً الشعر فنتج عن ذلك ثمـار جيـدة في اول الامر دون ان ينتبه الى المأزق والمشكلات التي تنتظر غرساً ناقصـاً مـن هـذا النوع.

واذا أنعمنا النظر في مشكلات وأمراض الحداثة عربياً وفنياً فإننا سـنجدها في نوعين من المشكلات، الأولى أساسية كبيرة تكمن في الموجهات السـتراتيجية للحداثة الغربية وتبنيها كأديولوجيا، والثانية ثانوية تكمـن في الأوهـام الـتي أشاعتها الحداثة.

الموجهات الستراتيجية للحداثة الغربية

سنحاول الكشف عن الموجهات الستراتيجية للحداثة الغربيـة وكشـف عنفها وتعسفها غربياً أو عربياً، وما يحيط تلـك الموجـهات والقوانـين مـن مشكلات واضحة.

(١) **المركزية:** اختارت الحداثة لنفسها موقعاً مركزياً هاضماً لكل تيارات وحركات عصرها الجديدة. واستطاعت ان تنوع آلياها لمزيد من المركزة ان تخلق من أية حركة جديدة كوكباً يدفن في هذا المركز أو يدور حوله. وبذلك طردت الحداثة على هامشها أو محيطها الخارجي كل الالوان المحلية أو القديمة بل الها عملت على سحقها.

وقد تحولت مركزية الحداثة والتعصب لها الى أديولوجيا لا تسمح بل تصمها بالتخلف والمحدودية. وبذلك هشمت، عن قصد، كل ما هو محلي وكل الخصوصيات المنتشرة هنا وهناك والتي كان يمكن أن تثمر عنها غابات من الشعر الخاص المتجذر في أرضه.

أن مركزية الحداثة مارست هنا دوراً دكتاتورياً تعسفياً فدّ ونت لهذا الدور أديولوجيا فكرية هائلة حتى صار من الصعب زحزحته أو جعله يمارس حضوره بالحجم المعقول الذي ظهر به في بداية الامر.

إن فكرة الحداثة التي كانت تُظهر الجديد عفوياً في كل عصر ظهرت كمؤسسة توتاليتارية مركزية كبرى خلال القرن العشرين.

إن الرومانسية، على سبيل المثال، التي تفصل بين الكلاسيكية والحداثة لم تتحول الى مؤسسة اديولوجية رغم تنظيرات كوليردج ووردرورث والكثير من النقاد الرومانسيين، فقد ظلت الرومانسية نزعة مفتوحة بلا قيود أو ضغوط أو مركزية.

اما الكلاسيكية (واعني الكلاسيكية الحديثة في القرنين ١٧، ١٨) فكانت مثل الحداثة مؤسسة صارمة مركزية كان لها ظهير فلسفي صارم يمثله

ديكارت وكانت، وظهرت المؤسسات العلمية السياسية والاجتماعية لتعزز مركزية الكلاسيكية كشكل ثقافي لتلك الفترة ولذلك تبدو لنا الرومانسية منطقة راحة بين مؤسستين عتيدتين هما الكلاسيكية والحداثة. ولأنهما كذلك، فقد دارت بينهما (أي الكلاسيكية والحداثة) حرباً شعواء بسبب من كونهما مؤسستين مؤدلجتين.. إنها حرب اديولوجيا فنية، وليس صراع فنون مفتوحاً.

(٢) الكلانية: أوحت الحداثة لمريديها وطلابها انها نهاية المدارس السابقة وانها الطريقة التي ورثت الماضي الشعري كله وعارضته في الوقت نفسه، وحقيقة الامر أن الحداثة لم تكن سوى طريقة أو منهج كتابة كان يمكن ان تندرج فيها طرق أو مناهج عديدة اخرى.

ويذكرنا هذا بالنظرية الاشتراكية ومسمياتها الكثيرة (الماركسية، الشيوعية، اليسارية...الخ) يوم كانت (من خلال وهم الكلّانية) تمنع ظهور او تطور أي شكل فكري او سياسي آخر، وإن ظهر فإنها تعده نوعاً من تخرصات الرأسمالية او من بقايا البرجوازية الصغيرة. بينما تمثل النظرية الاشتراكية واحدة من عشرات النظريات الفكرية والسياسية التي انتجها الانسان. وقد يرتد هذا الى التفكير بأن ظهور العصاب الماركسي والعصاب الحداثوي قد حدثا في الوقت نفسه تقريباً، فقد بدأت الماركسية تتبلور ايضاص مع نهاية القرن التاسع عشر، والغريب أنها ظهرت في أول دول ومدن الحداثة أيضاً وهي المانيا وفرنسا.

وعلى الرغم من التناقض الظاهري الذي يبدو بينهما، كانت الحداثة تناظر الفكر الماركسي والاشتراكي عموماً في كلانيته.

إن فضح المفهوم التوتاليتاري للاثنين، كان وسيكون ضرورياً لإسقاط مركزية وكلية الحداثة معاً ووضعها في حجمها الطبيعي.

(٣) **النخبوية:** كانت الحداثة دائماً تختار لها نخبة صغيرة من المبدعين الذين يظهرون في باديء الأمر كطليعة مثقفة تسهم في تنوير الجموع، إلا ان مباديء الحداثة وآلياتها وظهور اللامعقول والعبث والعدمية في نسيجها كانت تجعل من هذه الطليعة نخبة منعزلة تتطرف في عزلتها كلما طالبتها الجموع بالاقتراب منها.

وقد تكررت حوادث النخبوية مع أغلب التيارات الحديثة، مما قطع عنها الهواء اللازم لاستمرارها، الذي قد يقود الى الإطاحة بكل هذا والعودة المجانية إلى الكثرة والجموع الهائلة التي تسطّح الكثير من المبادىء بمطالباتها السريعة والملحة.

أوهام الحداثة:

إن هذه الموجهات الستراتيجية للحداثة أنتجت أوهامها، وأصبحت هذه الأوهام جزءاً من أديولوجيتها نفسها، وتتمثل أوهام الحداثة بالنقاط الآتية:

(١) وهم التعارض المطلق بين الشعر القديم والشعر الحديث: فقد احدثت الحداثة وهماً كبيراً في جعلها الشعر الحديث يقف بالضد من الشعر القديم وبذلك اوقفت مسرى تاريخٍ حافلٍ بالشعر من أن يتدفق عفوياً في نسيج

الجديد من الشعر، وتعطلت إمكانية الإستفادة من الأنـــواع والأشـــكال الشعرية القديمة باعتبارها شعراً بالياً.

وفي ظني أن الحداثة هنا مارست فعلاً احادياً عنيفاً أمام خارطة منوعة غزيرة حافلة بالأشكال الشعرية الكثيرة التي انتجتها أمم سابقة وأرواح عفوية علـــى مدى أكثر من خمسة الاف سنة سابقة.

لقد سمحت الحداثة لنفسها أن تكون العصا التي تضرب كل أنواع الشـــعر القديم، وقد استعملت هذه العصا أيدي الكثير من الشعراء غير الموهوبين وغـــير الماهرين وغير المسلحين بمعرفة وجدانية وروحية حقة.

وهكذا منعتنا الحداثة من التطلع بجدية الى قارة كاملة من فنـــون الشـــعر والنثر تشكلت في حقب ودهور طويلة وكانت جواباً طبيعياً لا قسرياً للـــروح أمام الطبيعة والتاريخ والحياة، هكذا، بجرة قلم، طالبتنا الحداثة أن نعتبر الشـــعر الحديث خصماً لدوداً لكل هذه الانواع.

(٢) وهم التطور المستقيم للشعر: أخطر ما فعلته الحداثة أنها سطّحت فهمنا عـن التطور الشعري وجعلتنا نظن أن الشعر يتطور بشكل مســـتقيم، وهنـــاك محطات نوعية على هذا الخط المستقيم يحدثها الشعراء الحداثويون، وهـــذا الوهم الهندسي الساذج عن تطور الشعر جعلنا نعتقد بطريقـــة ســـريعة ان الحداثة تنفي ما سبقها وهي تتقدم الى الامام وربطنا، من دون وضوح، بـين التقدم والحداثة.. وغفلنا عن حقيقة التطور الشعري التي هي حركة دائريـة متصاعدة إلى الأعلى، تلتقي فيها نقاط الدائرة العليا مع الدائرة الســـفلى

(الدائرة الجديدة مع الدائرة القديمة) في تساوقٍ وتـوازٍ وتأثـيرٍ واسـتلامٍ وتواشجٍ، وتظهر فيه الدوائر الجديدة الماضي الشعري بأكمله.

الحداثة، إذن، كانت قطعاً عنيفاً وهمياً، ومحاولةً قسريةً لتصويـر الـروح الشعري على أنه روح بلا جذور وهذه اخطر أخطائها التي عملت على تشتيت الروح الشعري وإضعافه.

(٣) وهم التقنيات ومصادرة العفوية: الحداثة في أساسها الاول انعكاس للنمـو التقني للانسان وظهور المجتمع التكنولوجي، وقد سيطرت علـى الحداثـة فكرة التقنيات والصناعة الشعرية وظهور الاليات المختلفة لنقل الشـعر الى منطقة أخرى، والشعر يحتاج في جانب من جوانبه الى مثل هذه التقنيـات والصناعة، الا أن التوغل فيها، وجعل التقنيات هي أسـاس التحديـث في الشعر قد منع بقصد او دون قصد النبع العفوي السري للشعر والذي هـو سبب طراوة وتلقائية وجمال الشعر والتصاقه بروح الانسان والطبيعة.

لقد أصبح الشعر لعباً تقنية وأسلوبية وبلاغية على حساب الجريان الهـادىء والمنساب لجوهره وأعماقه القصية، تلك التي لا تخرجـها العتـلات والمكـائن والسنارات المعدنية، بل التي تنبع عفوياً من شدة عمق الروح الانساني وانفجـار هذا العمق أمام حرارة الحياة والوعي والجمال، من دون إرادة في احيان كثيرة.

(٤) وهم الشكل اللغوي المتعالي والغموض المقصود: لم تأخذ اللغة أرجحيـةً في علاقتها بالشعر كما اخذته تحت ظل مفاهيم الحداثة، وانفلت تطرف كبـير في التعامل مع اللغة نفخ في الشكل اللغوي حتى أصبح ورماً وسحق تحتـه جوانب الشعر الاخرى.

لاشك في أن تنشيط اللغة الشعرية امر في غاية الاهمية. ولكن هذا الامـــر يجب أن يتم بموازنة وتساوٍ وتناغم مع الجوانب الأخرى، لكن الحداثة بتأكيدهـا على اللغة كعامل حاسم في العملية الشعرية اعطت الفرصة لتضخيـــم الوهـم اللغوي الذي طحن تحته العوامل الاخرى، وهكذا أصبح الشعر، عبر الكثير مـن نصوص الحداثة، مهارة لغوية وشكلاً لغوياً تسلطياً يذكرنا بعنف التقنيات الـذي هو عنف عقلي تم على حساب العفوية والبساطة والجمال والروح في الشعر.

الحل: موت مؤسسة الحداثة

والان بعد ان كشفنا الاليات التعسفية للحداثـــة (المركزيـــة، الكلانيـــة، النخبوية) والتي عملت على طرد المحيط وتنوعه عن طريق المركزية، وعلى جعـل الالوان لوناً واحداً عن طريق الكلانية، وعلى حصر الشعر بمجموعة محددة مـن المثقفين والمتلقين عن طريق النخبوية. وما نتج عن ذلك من أوهام وتصـــورات خاطئة للشعر حجبت الجمال والعفوية والخصوصيات المحلية، ونـــادت بشـعر عالمي واحد.

الان، هل يمكن تصور الخسارات الفادحة التي نتجت عـــن الحداثـــة. ان التنوع الانثروبولوجي والجغرافي والتاريخي والفولكلوري للوطن العربي كان مـن الممكن أن يكون مصدر ثراء لشعر متجذر في مكانه. لكن الحداثة منعت ظـهور هذه التنوعات، فظهر نمط واحد للشعر الحديث، وهكذا خسرنا، نحن في الوطـن العربي اولاً وفي الشرق ثانياً، وخسر الغرب قبلنا خصوصياته والوانه المتعـددة. إلا ان خسارة الغرب كانت أقل فداحة منا لانه وبحكم الاشتغال المستمر وغـير

المنقطع لالياته ومكائنه الفكرية والفلسفية والعلمية والفنيــة، وبحكــم وجــود مفكرين ينبهون دائماً لاخطائه وعقده بحرية وصراحة فإنه كان يصحح، الى حــد ما، مؤسسة الحداثة ويحاول الحد من بيروقراطيتها ومركزيتها أو قــد يســتبدلها كلياً إن لم تعد نافعة له، وأظننا الان في مرحلة احتضار الحداثــة أو في العقــود الاخيرة من حياتها.

أما المشكلة الحقيقية فتكمن فينا لاننا عندما نتبنى الافكار فإننا نقــوم اولاً بعزلها عن ظروفنا ومجتمعنا، ثم بالتعصب لها بطريقة عشائرية ولا نعمــل علــى تطويرها وفتح الافاق لها بحكم عدم سيادة الحرية وعدم ممارسة الحوار مع الآخــر واستقبال الاضداد على انها مصادر إنعاش للفكر لا مصادر عداء.

إنني اود التنبيه على أن الشعر بالذات دون غيره من الفنون يمتلك قــدراً هائلاً من الحرية في داخله وعليه ان يتحرر من أي اديولوجيا تحاول تســخيره، فاذا كنا متفقين على عدم خضوع الشعر للاديولوجيا الفكرية والسياسية فعليــه ان يتحرر حتى من الاديولوجيا الادبية والفنية، والحداثــة اليــوم كمؤسســة أديولوجية ثقافية تشكل عائقاً أمام تحرر الشعر وشق اللامتناهي في تعدده. ما هو الحل إذن؟

لا يمكننا ان نستعمل العنف مع المؤسسة الحداثوية لتحطيمــها لان هــذا سيؤدي الى كارثة جديدة، بل نكون قد استخدمنا نفس سلاح الحداثة الــذي كانت تستخدمه طيلة عصرها، بل أن أق وأرصن ما يمكن فعلــه هــو تحويــل الحداثة من مؤسسة الى فكرة، أي إرجاعها الى ما كانت عليه قبل أدلجتها، وعند ذاك ستقلع لوحدها مكاتب وكراسي وبيروقراطيات الحداثة، وسنجد حشــداً

هائلاً من غير الموهوبين، الذين طبّلوا بعصّيهم لها دون فهمها، والذين استتروا بها حتى لا ينكشف الكثير من عيوبهم الفنية والفكرية والجمالية وغيرها.

ان هذا الاجراء اليسير جداً (من المؤسسة الى الفكرة الحرة) سيطرد فئراناً ويقلع أصناماً وينظِّف أقبية مظلمة، وفوق كل هذا وذاك سنتحرر نحن من هذا الجلد المستمر الذي تمارسه الحداثة علينا والذي يقضي بضرورة الاتيان بجديد مطلق.

إن الجديد قيد لا يكون بالحديث بل بالمتنوع، بالألوان الاسلوبية والخصوصيات العميقة التي تكمن تحت أدمة جلودنا، نحن الذي نزحنا من مشارب مختلفة وبيئات وأصول مختلفة.

ان بؤس مؤسسة الحداثة يأتي من طردها المتصل لكل ما هو قديم تاريخياً، وهذه واحدة من أكبر مشكلاتها، فهي لم تعمل على محاربة البالي والقديم في عصرها فقط بل اختلطت عليها الأمور وشهرت رماحها بوجه الماضي كله.

أعني أن الحداثة وقعت في أزمة كبيرة وهي تصم كل الشعر الذي جاء من الماضي بأنه شعر قديم ولا بد من الثورة عليه ولم تتنبه الى ان هناك الكثير مما هو قديم ظل محتفظاً بحرارته وجماله وقوته رغم تقادم الزمن وانه سيظل يحتفظ بكل هذا حتى بعد زوال مؤسسة الحداثة نفسها.

لقد عارضت الحداثة الكثير من الانماط والانواع الخاصة والجميلة من الشعر، والذي ظهر في أحقابٍ مختلفة من تريخ الانسان وفي بقاع شتى من الارض، اذ كيف يمكن ان نتعارض او نقف بوجه تلك الصفحات المشرقة من الشعر السومري والالتماعات الفنية الوقادة للأساطير السومرية والبابلية واغلى

الحب المصرية القديمة والشحنة الشعرية الهائلة في الابتهالات والصلوات الدينية القديمة والنضج الشعري من كتب الفيدا الهندية المقدّسة والكتب الصينية المقدّسة والأناشيد الكنعانية.

كيف يمكننا اهمال الشعرية الهائلة في شعر الهايكو والتاناكا الياباني والتشي والكوشيه واللوشيه الصينية وأغاني التانغ الشعبية والتنترا والبوران الهندية واغاني الحب الفارسية القديمة والالتماعات الكبرى للشعر العربي في كافة عصوره والانماط الزاهية الملونة التي نمت على حاشيته كالموشح والدوبيت والبند ونثر المتصوفة والعرفانيين والاشراقيين وأغاني التروبادور والليرك... وغيرها. وقد يقول قائل: الم تنتج الحداثة العربية شعراً عربياً جديداً جيداً فاصبح لنا منه رصيد محترم، فأقول: نعم، حصل ذلك ولكن بشكل لا يتناسب مع عظمة المواهب التي حاولت ان تنتج تحت خيمة الحداثة نصوصها، كما ان الحداثة الشعرية والادبية ظلت معلقة ليست لها ارض حديثة مثلها من المجتمع والفكر والعلم والحياة، ولذلك فهي تقدم عنقها في اية لحظة للبتر ودفن ما حققته ببساطة.

وقد يقول قائل آخر: وكيف نصون ما تحقق من الحداثة؟ فاقول بتحرر الحداثة من فتيلها الايديولوجي وجعلها حرة طليقة تتنفس الهواء ولا تفرض مركزية وشروطاً وارتطاماً قسرياً مع الماضي والحاضر، لان العنف الذي تنطوي عليه مقولات الحداثة يسبب دماراً كبيراً، وقد يسبب عنفاً مضاداً، وفي الحالين ليس هذا ما نريده، بل نريد حداثة مثل الحياة تأكل وتتنفس وتنام وتعمل وترتاح، لا حداثة مثل المكائن والعتلات او مثل منضدة البيروقراطي او مثل

سيف المتعصب والتي ينتج عنها دائماً ما هو غير انساني وغير جميـــل ولا يخـــدم مستقبل الانسان ولا مستقبل الشعر.

الفصل الثالث

العقل الشعري الناطق

وهذا منحت اللغة، وهي أخطر النعم، للإنسان
لكي يشهد على ماهية وجوده

هيلدرلن

الغامض الجميل(*)

(دراسة في اعادة تعريف الشعر)

تهدف هذه الدراسة الى إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجته حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية ومحاولات النظر الشعري لقضية الشعر، إنها تحاول أن تقول شيئاً آخر غير التعريفات المدرسية (مثل الشعر هو الكلام الموزون والمقفى) وغير التعريفات الإطلاقية والعامة.

وهي إذ تضع لنفسها منطلقاً محدداً فإنها تعاود البحث في منظومة فلسفية ـ علوم إنسانية تحاشياً لما تسببهُ لغة الأدب من ميوعة إنشائية واستطرادية لا تضع الحقائق في مكانها الدقيق.

ربما تريد هذه الدراسة وضع التعريف الآتي للشعر (الشعر هو الكلام الغامض الجميل) ولكنها تهيء لهذه الغاية مجموعة من المداخلات التي تسعى لأن تكون جادةً في مجمل مسارها وصولاً لما تريد.

ثلاثية (اللغة/ الكلام/ الشعر)

يرى عالم اللغة السويسري المعروف دي سوسير أن هناك شيئين مختلفين تمام الإختلاف هما اللغة والكلام باعتبار أن اللغة نظام تنتجه الجماعة وهي في جوهرها مستقلة عن الفرد، أما الكلام فهو نظام ينتجه الفرد داخل نظام اللغة ويتضمن ذلك خصوصيته أو طريقته في إنتاج هذه اللغة، ويصح هذا التقسيم عندما نرى بأن اللغة مجموعة محددة من القواعد والإستعمالات والأطر والمعاجم، في حين أن الكلام هو إجراءات شخصي عفوي يمر به الفرد يومياً في حديثه وتعامله من خلال اللغة وقد يتفق أو يتقاطع هذا الإجراء مع نظام اللغة الصارم الواقف خلف رأسه، ولذلك يعتبر الكلام تدخلاً عفوياً في نظام اللغة قد يزحزحُ مع الوقت هذا النظام عن مكانه ويطوره إلى نظام صارم آخر يهيمن فترة أطول وهكذا.. وهذه جدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

ولاشك أن الشعر هو لغة تطمح لان تكون خصوصية بالنسبة لما حولها، لان الكلام، مهما تعدد الافراد الذين ينتجونه، فانه ولا شك نسيج متعارف عليه.. نسيج المداولة الشفاهية اليومية ولذلك فهو لغة متزلقة زئبقية سائحة ولكنها على العموم كتلة واحدة ويمكن أن نشتق منها نظاماً آخر أقل صرامة وقسوة وحجماً من نظام اللغة.. من هذه النقطة وددت ان اقول بأن الكلام هو المشافهة الشائعة رغم ما يلونه كل فرد عليها من لون خفيف ولذلك نقول بأن الشعر هو كلام اشد خصوصية أي اشد فردية من الكلام نفسه.. وهذا بحد

ذاته يفتح لنا مجالاً عظيماً للشغل في القضية الشـعرية.. وفي القضيـة اللغويـة عموماً. حسناً هل يمكن ان نقول بأن هناك لغة وكلاماً وشعراً؟ او هل يمكـن ان نقول بأن لغة ونثراً وشعراً؟ لافرق المهم اننا امام ثلاثية تفتح لنا امكانية للبحـث في ما يسمى بـ (البويطيقا) أو (الشعرية) هي أفضل من الثنائية التقليدية الـتي ضمها دي سويسر وأعني بها (اللغة/ الكلام) في معالجة هذا الامر.

وهكذا اذا كنا ــ أمام نظام اللغة الثابت فان الكلام هو تدخل في اللغـة وإن الشعر هو تدخل في الكلام ولذلك يكون الشعر تدخلاً مزدوجاً في اللغـة وليس تدخلاً مفرداً.. إنه تدخلان في آن واحد فمن اين أتى هذان التدخـلان؟ وكيف تكونا؟

الكلام الغامض

تعتبر الفصاحة (وهي علم نثري لاشعري) إن الكلام يكون فصيحاً عندمـا يكون سهلاً مألوفاً حسن الاستعمال واضحاً. وبذلك تطابق الفصاحة نظام اللغة ولا تخرج عليه، وتنقسم الفصاحة ضمناً الى علمين الأول هو علم البلاغة الـذي يرصدُ وضوح الكلام واللفظ والتركيب في اللغة نفسها، والثاني هو علم المعـاني الذي يرصدُ وضوح الكلام في الذهن (أي قبل التنفيذ اللغوي) والمقارنـة بـين المعنى في الذهن ومدى تنفيذه في اللغة ولذلك فهو علمُ يحترز به من الخطـأ في التعبير بالصور اللفظية عن الصور المعنوية التي يتصورها الذهن.

يعد الكلام غير فصيح عندما يكون صعباً غريب الاستعمال غامضاً حسب ما تقيسه مسطرة اللغة الواقفة خلف رؤوسنا ولا شك أن الكلام الغامض لوحده يكون منّفراً اذا كانت غايته التوصيل العملي او النفعي لأمر ما، ولذلك يلجأ العلم الى خلق اللغة لا زيادة للألفاظ والتعابير فيها بل هي لغة توصيل محض تجهد نفسها أن لا تحيد عن الطريق.

ويُعدُّ الكلامُ بدون معنى عندما يفشل في إيصال الحالة الذهنية كما هي الى اللغة، ولاشك ان الكلام الخالي من المعنى لوحده يكون منفراً إذا كانت غايته التوصيل العملي والنفعي لأمر ما. وهكذا يكون الكلام الواضح متطابقاً مع نظام اللغة والكلام الغامض خارجاً على هذا النظام..

إن الكلام الغامض لوحده نثرٌ غامض من شأنه ان يكون مشوشاً إذا كان منحرفاً عن الغاية الواضحة التي قصدها او اسلوباً نثرياً أدبياً إذا كان باتجاه الغاية التي قصدها، وهذا يعني ان الكلام الغامض لوحده هو نثر اسلوبي يؤدي منفعة أدبية ما ولا يكفي الشعر أن يكون غامضاً بل ان يكون جميلاً أيضاً لأن غموض وجمال الشعر متأت من غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة.

١ ـ غموض الطبيعة: **لا اعني بالطبيعة هنا مفهوماً رومانسياً بل واقعاً فيزيائياً موضوعياً يهتم بكل ما يحتويه الكون وهذا يعني انظمة هائلة شديدة الغموض حتى وان كشفت عن بعض قوانينها فصول الفيزياء المعاصرة الا انها تبقى غامضة بما تحتويه من منظومات اسرار شديدة التآلف والتشابك حتى ان المتبحر في علمي الفيزياء والكيمياء لا يمكنه إلا أن يسخر من أي قول يدعي كشف عناصر وقوى وقوانين الطبيعة، فهي على تشكلها**

المنتظم تبدو اعتباطية لا غاية لها سوى تنفيذ آلية عميقة في داخلها وهي على فوضاها تبدو مسيرة وفق قوانين داخلية صارمة وهكذا فالطبيعة يكتنفها الغموض خصوصاً اذا اخذت ككل ولم تؤخذ متجزأةً والشاعر القديم (الكلاسيكي والرومانسي) كان يرى هذه الطبيعة واضحة بسيطة يمكن التقاط هذا المقطع او ذاك منها والتعبير عنه في اشعاره وهو في ذلك مخطىء تماماً حسب ماوسعته أنظمة العلوم الحديثة من معارفنا حول الطبيعة وغموضها وأسرارها، اما إذا أراد الشاعر الحديث أن يكون واعياً بما يكتب وليس تحت تأثير كحولها المخدر كما كان الرومانسي بفعل ذلك بشكل خاص، إن غموض الطبيعة يجب أن يجد له صدى الشعر باعتبار أن الشعر يمثل الكلّي الذي يعبر عن ماهيتها وجواهرها الشديدة الغوص والعمق، أما وضوح الطبيعة فهو أمرٌ من شأن العلم أولاً ثم النثر ثانياً لأن هذا الوضوح الهش يتسرب الى العلم بحكم طبيعة العلم الجديّة التي لاشأن لها بالكليات والى الادب في منطقته الهشة واعني به النثر الادبي، ولذلك يكون الغموض في الشعر مقابلاً مبتكراً (وليس انعكاساً) لغموض الطبيعة واسرارها اللامتناهية..

٢- **غموض الذات:** يمكننا ان نعتبر الخلق البايولوجي في الطبيعة امتداداً لفعالياتها الغامضة والكثيفة ولكننا حالما نصل الانسان فاننا نتنقل الى درجة ارقى، فذات الانسان مركز آخر بعد مركز الطبيعة لانها ذات عاقلة مخيّرة فاعلة قادرة على السيطرة على الطبيعة في بعض نواحيها وهكذا تبرز هذه الذات كخاتمة شائكة لسلسلة الفعاليات بعد الفيزيائية في الطبيعة واعني

البايولوجية برقيها المتناهي وصولا الى الانسان، هذه الذات الانسانية تحمل شفرات غامضة تلخص كل التطور الحيوي الذي مرت به الاحماض الخلوية والخلية بالذات، ولذلك فهي وإن تظهر الى السطح بسيطة أحادية فاعلة باتجاه واحد إلا أنها في حقيقة الامر مركبة متعددة تحيطها شبكة من الفعاليات السرية التي لا يمكن إدراكها. وفي هذا المجال يتعقب هيجل في كتابه الكبير (علم ظهور العقل او فينومونولوجيا الروح) تطور هذه الذات وتطور وعيها ليتركنا ندرك اية شبكة لا حدود لتركيبها تشكل نسيج هذه الذات ومادتها ولذلك فهي غامضة مهما تعقبناها وإدركنا قوانينها.. انها غامضة غموض الصدف التي لا حدود لها وغموض القوانين التي لا حدود لها.. تلك التي شكلتها معا وتضافرت في خلقها، ولا بد للشاعر وهو يحاول نقل هذه الذات الى الشعر ان ينقل شيئا من غموضها والا كان كاذبامنتقيا لا يعبأ بمشكلة الذات الكلية. ولذلك يتسرب غموض الذات وغموض نسيجها الى اللغة الشعرية.

٣ـ **غموض اللغة:** تكونت اللغة في اعقد عمليات التكيف والتوليد للصوت البشري الاشاري وان هذه اللغة التي تبدو بسيطة من الخارج تتضمن نظاما إشاريا هائل التعقيد تطور مع الوقت ليزيح الاشياء التي كان يدل عليها ولينتظم في سلسلة من التفاعلات التي جعلت منه فيما يعد نظاما اشاريا معقدا اصبحت الصلة الرمزية فيه بين الدال والمدلول والشيء واهية، كيف نشأ هذا النظام؟ ماهي قوانينه؟

كيف يمكننا السيطرة عليه؟ هذه اسئلة كثيرة تدل على أن اللغة غامضة في معناها ووجودها وتكاد اللغة ان تطرح أسئلة كبرى كالتي يطرحها العقل إذا ما حاولنا ذلك، فكما أن الفيلسوف اليوناني يطرح السؤال الخطير (لماذا نحن هنا؟) تطرح اللغة السؤال الخطير (لماذا نتكلم هكذا؟) إذ ما الذي قادنا الى ان نقول بأن كلمة (رجل) تعني الانسان الذي يحمل صفة الذكورة.. وهل ان اللغة صادقة في هذا التعبير..؟ هل ستستمر هكذا؟ هذه الاسئلة وغيرها لاشك تدل على غموض اللغة وسريتها الخفية، ولذلك فحين يستخدم الشاعر اللغة ليعبر بها عن شيء ما فلابد ان بعض غموضها سينتقل الى عمله الشعري، بعض من عدم دقتها التاريخية أصلاً في التعبير عما نريد.. هذا كله سينتقل الى النص الشعري بشكل فيزيائي، على الاقل، وبشكل مركب فيزيائي وواع اذا ما فكرنا في وظيفة اللغة ونحن نكتب.

ان النص الغامض، واعني به الكلام الغامض واعني به النثر الغامض، هو أحد طرفي الشعر لانه ينقل غموض الوجود الذي نحن فيه وهو كما اسلفنا غموض تمليه أوليات كبرى تتعلق بالطبيعة والذات واللغة.

الكلام الجميل

الكلام الغامض لوحده نثر أما الكلام الغامض الجميل فهو شعر، ولذلك يصبح الشعر عبارة عن التقاء نمطين نثريين أحدهما غامض والآخر جميل، فالنثر الغامض لوحده نثر والنثر الجميل لوحده نثر اما النثر الغامض الجميل فهو شعر

لان الجمال يكسر عتمة الغموض، والغموض يزيد الجمال قوة وصعوبة إن كلاً منهما يساعد الآخر على الإتكاء والرقي الى أعلى. فما هو الجميل؟

إنه ياتي أيضاً من الطبيعة والذات واللغة.

١ـ جمال الطبيعة: إن جمال الطبيعة لا يعني بساطتها وعدم غموضها بل يعني على وجه التحديد تميزها عن السديم الذي كانت عليه والذي مازال يعيش في داخلها. ان تميز وتبلور ونضج الاحجار والنباتات والحيوانات هو جمالها إن رقي عناصر الطبيعة وعدم دخولها في مادتها الاولى.. في هيولها القديم يعني جمالها، ولذلك يلتقط الشاعر ما تميز ونضج ونحت من قبل الطبيعة على أنه جمالها الذي لابد ان يتسرب الى النص الشعري أثناء الكتابة..

أما المتراكم الاعتباطي الغفل الذي تبثه الطبيعة كل لحظة، فهو قبحها ونثرها إن صح التعبير لأنه يفتقر إلى الجمال التلقائي الذي تعبت الطبيعة في استخراجه ووضعه على هذه الشاكلة، فالكاربون مثلاً نثر الطبيعة أما الماس الذي هو ذرات كاربون مضغوطة ومعرضة للحرارة لسنين طويلة فهو شعرها، وذرات رمل البحر نثر الطبيعة اما لؤلؤ المحار فشعرها والأمثلة كثيرة لاحصر لها، إن الطبيعة لتنطوي على جمالٍ يلمع هنا وهناك وعلى الشاعر أن يلتقطه .

٢ـ جمال الذات: يصل هيغل في اخر مراحل (ظاهريات الروح) عنده إلى أن الذات عندما تدرك نفسها جيداً فانها تتعالى وتصبح الهية وجميلة، والوعي يعمل على ان تدرك الذات نفسها، انه يعمل على رقيها وتفردها

ولذلك تنفرد ذات الشاعر بالنظر الى جمالها لا باعتبارها فردية بل باعتبارها ذاتاً انسانية متعالية قادرة على العلو والتكامل مما يكشف عن جمالها قياساً الى الذات التي لم تدرك نفسها ويشع من وعي الذات هذا نوع من الاحساس بالقدرة والمهارة والصناعة الجميلة التي هي منطقة عمل الشاعر ولذلك ينتشر هذا الاحساس في الشعر باعتباره معبراً عن سلطان خفي جميل.. وهكذا يشيع الجمال باعتباره ابتكاراً من ابتكارات الذات الواعية التي هي ذات الشاعر.

٣ـ **جمال اللغة:** يعمل الإستعمال التقليدي والنفعي للغة على خلق مستوى أفقي مبذول يفيد في عمليات التداول والكلام اليومي فاذا ما خرج أحد على هذا الاستعمال وقال كلاماً خارج هذا الافق شعرنا بالانتباه بل وبالسعادة لانه اجترح جمالاً في لغة الكلام والطفل او الاجنبي (عندما يستعمل لغة غيره) يخرجان معاً على أفق اللغة المستعمل واليومي ولكن خروجهما هذا يكون مصادفة ودون وعي وقصد أما الشاعر فعمله الكبير هو في الخروج الواعي على الاستعمال اللغوي المبذول لانه ينعش ويجدد طبقات اللغة وبذلك ينعش ويجدد طبقات الحياة..

إن الاستعمال المدهش في اللغة يعني استعمالاً جميلاً لها لانه يعني أيضاً خروجاً على أعرافها السياقية المتداولة.

أن اللغة تحتوي في ثناياها على طاقات هائلة في الاستعمال الجميل وعلى الشاعر الحقيقي ان يعمل على نبش هذه الطاقات واشاعتها.

الشعر التقاء نثرين

لقد كانت مشكلة تعريف الشعر القديم تكمن في انها موجودة ضمن إشكالية (واعني بالاشكالية العلاقة) قديمة كان من الصعب زحزحتها دون الانتقال إلى اشكالية جديدة أي ان الاشكالية القديمة للشعر تضعه في الوزن والقافية (في الشعر الكلاسيكي) ثم في التفعيلة (الوزن) في الشعر اللاحق ثم في الايقاع الداخلي في قصيدة النثر وكل هذه ظلال اشكالية واحدة، أما محاولتنا هذه فتزيح أصلاً هذه المنطقة لتنقل الى منطقة أو اشكالية جديدة تصلح لما اصبح عليه الشعر ولذلك تصبح أمامنا علاقات جديدة تعطي للشعر مفهوماً جديداً فقد أصبح الشعر لقاء نثرين أحدهما غامض والآخر جميل وكلاهما يستمدان قوتهما الغامضة والجميلة مما هو موجود عليه الخلق في الطبيعة والذات واللغة، وهذا يعني أن مواصفات النثر أصبحت أشد وضوحاً من المواصفات السابقة ولكن هذا التحديد يفترض اشتراطات او قياسات أو معايير ملزمة لكي نستطيع ان نزن بدقة النص الذي بين أيدينا ليكون شعراً او نثراً.

* * *

تشبه القصيدة خطاطة **Schem** مقترحة لجمال العالم.. ولذلك فهي تعتني بتحشيد نظامين متقابلين في ايقونة مكتوبة واحدة. يرتبط النظام الاول بالمدلول

Signifle ويؤشر هذا صعيد المحتوى، وتأويله الفلسفي يرتبط بالجوهر المغلق للنص ذلك الجوهر الذي ينبع من الجوهر المغلق للوجود وللجسد ولذلك يرتبط بفكرة النص الغامض. من هنا ستحيلنا هذه التتابعات الى هذا المنحى:

المدلول الشعري ـــ الجوهر المغلق ـــ النص الغامض.

أما النظام الثاني فيرتبط بالدال Signiant الذي يؤشر صعيد العبارة وتاويله الفلسفي يرتبط بالشكل المفتوح ذلك الشكل الذي ينبع من الشكل المتعدد والمفتوح للوجود والجسد ولذلك يرتبط بفكرة النص الجميل.

من هنا ستحيلنا هذه التتابعات الى رسم المنحنى الاخر:

الدال الشعري ـــ الشكل المفتوح ـــ النص الجميل.

إن القصيدة ما هي إلا الدليل أو العلاقة او الإشارة Signe التي تربط النظام الاول بالنظام الثاني وتفصلهما لدرجة عدم فكاكهما إلاّ نظريا.. ورغم ان فكرة الدال والمدلول هي فكرة سيميائية الا انها تنطوي على تاويل فلسفي بل ونظر شعري لا يخلو من امكانية كشف جديد للشعر الذي نحن بصدد تحليله او اعادة تعريفه.

لقد سبق وان ذكرنا بان الشعر التقاء نثرين اولهما غامض والاخر جميل وقد سعينا في الجزء الاول من هذه الدراسة لتوضيح هذا الامر وسيكون لزاما علينا بعد ان اقترحنا اشكالية جديدة لمعالجة الغامض والجميل من خلال نظام سيميائي ((الدال، الدلول، الدليل)) فتحناه على نظام فلسفي جوهر وجود، سيكون لزاما علينا نقل هذه المستويات المعرفية الى مستوى النظر الشعري أو

((النظرية الشعرية)) التي ستبحث في ((الجميل الغامض، النص، باعتبارها ثلاثية مرادفة يتحصن بها النظر الشعري امام النظر السيمائي وأمام النظر الفلسفي.

النص الغامض/ الجوهر المغلق

نبغي اذن، ونحن نؤسس النظر الشعري، أن نبقى في المصطلح الذي يطلقه رحم الشعر لا رحم الفلسفة او رحم العلوم الانسانية لان هذا النظر مؤسس على الشعر نفسه لا على النشاطات الروحية أو العقلية الاخرى.. ولذلك نؤكد على مقولة ((الشعر إلتقاء نثرين ((غامض وجميل)) لانها مقولة مستلة من الشعر نفسه لا من جماليات النقد أو الفلسفة ونسعى لان تتعمق هي وكوكبتها الاصطلاحية من أجل وضع نظام جديد هو ((الشعري)).

يبقى النسق العناصري والنسق العضوي مفتوحين على الطبيعة تبعث الصدق والتطورات البطيئة نقلاهما من مستوى الى اخر ولكن النسق الحي ينغلق كلما تطورت السلالة البايولوجية، فمع نشوء أول جزيئة حية في الوجود ينعزل نسق الآلية والضبط والعمل للجسد الحي الصغير ويتمثل ذلك في الكائنات الحية الدقيقة ((الفايروسات، البكتريا، الفطريات..الخ)) ويزداد انغلاق هذا النسق كلما تقدمت السلالة البايولوجية صعداً، وبذلك يزداد هذا النسق غموضاً وتعقيداً حتى نصل الى الجسد البشري الذي يحمل أرقى الأنساق والأنظمة الحية والتي تتضمن أشد العمليات الحيوية تعقيداً وغموضاً.

ولا يخلو هذا المشهد الذي قدمناه عن تقدم انغلاق النسق وغموضه من إغراء لنقله أو ترحيله الى المشهد الشعري حيث يصل مع القصيدة الحديثة ((الشعر بمعناه الحديث)) إلى ارقى الانظمة وأشدها غموضا.. الى نسق مركب ومتعال باعتبار ان القصيدة القديمة عبر مراحلها افصحت عن بدائية وبساطة في التركيب، ولذلك أصبح لزاما علينا ان نكون أمام الامر الواقع.. الامر الذي فرضته وستفرضه العصور الحديثة بتشعب وعمق معارفها وعلومها وآدابها..

إن الجسد البدائي ((ونلمح الى القصيدة البدائية)) جسد إيروسي لأنه يتضمن عمليات بايوكيميائية محدودة تخضع للفعل ورد الفعل المباشر ويبقى هذا الجسد مهيمنا على النظام الخلوي في الجسد المركب، ولكن الأخير ينتظم لوغوسيا بوجود الدماغ المفكر الذي يكون العقل اعظم اشكاله. وهكذا نرى ان القصيدة المركبة تتضمن دماغا ما.. لوغاسا ما.. مركبا..منغلقا..سريا..غامضا إنها تتضمن جوهرا مغلقا ما..هذا الجوهر مغيب أو مستور داخل النص وهو الذي يبعث فكرة الغموض في النص..بل هو الذي يبث النثر الغامض، إن هذا التصور الجديد الذي يجعل من القصيدة جسدا انسانيا، وعلى وجه التحديد يتضمن دماغا ((لوغاسا)) وجهازا جنسيا ((ايروسيا)) حيث تلعب القصيدة الناجحة دور الموازنة بينهما وتكون الايقونة أو الدليل الذي يضبط سيمائيا ميزان المدلول والدلالة..ميزان الغامض والجميل. ولأن الجوهر.. الجوهر المنغلقة، على وجه التحديد، قائم بذاته في العقل فإذا ما ظهر تعرض له عرض معين حتى يظهر. لذلك تبدو القصيدة متضمنة لجوهر مستترتغيبه الأعراض المتعددة وقد اقترح أرسطو تسعة أعراض للجوهر.

وتمثل هذه الأعراض، كلها أو بعضها، الشبكة الظاهرة للعمـــل الشـــعري هذه الشبكة التي لابد أن تحتوي على واحد أو اكثر من هذه الاعراض وهـــي حسب ارسطو: الكم والكيف والاضافة والمكان والزمان والوضـــع والملـــك والفعل والانفعال، أما الجوهر فيبدو خفياً متلألئا تحتها.. هذا الجوهـــر الصلـــد مغلق أما الاغراض فتشكل انفتاحة الجزئي او ظاهرياته ((وقد عالجت في دراسة سابقة اسمها فينومونو لوجيا الشعر ظهور الجوهر الشعري مخصبا مـــن خـــلال اعراضه)).

لذلك يتزلق الجوهر بعيداً عن النص الشعري كما تتزلق الانساق الكثيرة في جسد مركب.. ويحتاج هذا الجوهر من أجل كشفه إلى نظرٍ شعري متعـلٍ لا الى نظر فلسفي أو علمي..

النص الجميل/ الشكل المفتوح

عندما يكون الجوهر الشعري مغيبا تعمل الأعراض على نقل، جزئيـــاً، الى السطح وبذلك تتولد أشكال مفتوحة كثيرة تبدو أنها الاقوى والأشد سيطرة من الجوهر ذاته لانها المتحقق لا المقترح.. والأشكال متحققة فعلاً بينمـــا الجوهـــر مقترح بسبب استتاره وغيابه.

ولذلك تتعد الاشكال وتبقى مفتوحة لاحتمالات متعددة تولدها أعـــراض معدودة وهذه الأعراض يولدها جوهر شعري واحد:

١ــ الجوهر الشعري مغلق على ذاته هو المصدر الغامض في النص الشعري وهو واحد يمثل غموض الطبيعة والذات واللغة معا ينقل نفسه الى العيان عن طريق أعراض متعددة.

٢ــ الأعراض المتعددة التي اقترحها أرسطو أو من اتى بعده تعمل على نقل الجوهر جزئياً وتخصيبه من البنية العميقة الى البنية السطحية.

٣ــ الاشكال الكثيرة التي تطفو على سطح القصيدة والتي ينفي أحدهما الاخر وتمثل تعددية الطبيعة والذات واللغة بمظاهرها المختلفة حيث تبرز الكثرة والتنوع وتفصح عن الجمال.. فهي اكثر قرباً الى الجمال من الطابع التقشفي للجوهر الواحد. إن الأشكال التي لا تنتهي للطبيعة والذات واللغة تمنح الشعر طابعاً مستمراً ولا نهائياً وهي بسبب ذلك مانحة الجمال الزائل والسريع ذلك الذي نبصره ويختفي بعد وقت معبراً عن تعددية لا متناهية.

إن هذا يعني بوضوح أن الجوهر الشعري وأحد وهو الذي يمنح النص الشعري غموضه وان الاشكال الشعرية متعددة وانها التي تمنح النص الشعري جماله وهي ايروسية تقابل تنوع الغرائز والبايولوجيا البدائية للجسد وهي زائلة ويمكن إشباعها.

إن نقل اشكالية الشعري من ((الشكل والمضمون، او ((المعنى والمبنى)) الى اشكالية ((الغامض والجميل)) تفترض توغلاً في سياقات وبنى أخرى غير تلك التي طرقت في الاشكاليات القديمة. وقد حاولنا من خلال هذين الجزئين أن نصل الى ذلك.. على ان الجدل يبقى مفتوحاً وقائما لقبول أو رفض هذا المحيط أو لاغنائه لأننا جميعاً ما زلنا في اول طريق تاسيس ((النظر الشعري)).

الشعر واللغة(*)

يغامر الشاعر ضد المجرى الطبيعي الذي تندفع فيه اللغة أثناء حركتها اليومية الجامحة والقوية، الاستهلاكية والنفعية الى حد كبير. ويحتاج الشاعر لكي يتحرك ضد التيار إلى مجاذيف وآليات وطرائق حتى تتم رحلته صوب ما تريد اللغة إبعادها عنه وقد يأتي شاعر نشط وقوي يلقي بمراكبه بعفوية ودون معرفة بتفاصيل البحر اللغوي اللجب فيحقق نجاحا كبيرا في قطع الشوط.. لكن ذلك لا يمنعنا من معرفة علمية لما يجب علينا فعله، الموهبة هي التي تدبر هذه المخاتلات والاندفاعات المباغتة لكن التعلم ينشط هذه الحركة ويزيدها مرونة وقدرة ومباغتة.

آليات المغامرة اللغوية في الشعر

إن المغامرة اللغوية عن طريق الشعر لا بد أن تتحقق عن طريق عملي يخوض في نسيج اللغة وتراكيبها فالانتقال من مستوى لغوي الى مستوى لغوي آخر كما اوضحت يتم عن طريق مجموعة من الآليات التي تخص التكوين

(*) نشرت هذه الدراسة على عدة مراحل في مجلة وعي العمال/ كانون الثاني ١٩٨٩ وصحيفة القادسية ١٩٨٩/٨/١٧ وصحيفة العراق ١٩٩٠/٧/١٤ والقادسية ١٩٩٠/٧/٢٤.

الصرفي والتركيبي والأسلوبي، كل واحد على حدة او مجتمعين، في حركة نشطة واحدة:

١ـ آليات تنشيط التركيب الصرفي: وتتم من خلال خمس عمليات على وجه التحديد وهي (الاشتقاق، التصعيد، التوليد، النحت، التعريب) والاشتقاق مبدأ صرفي تتميز به اللغة العربية مع كثير من لغات الامم الاخرى ولكن للغة العربية إمكانية مذهلة في الاشتقاق، فكثير من المشتقات ما زالت نائمة في أرحام الجذور الثلاثية للمفردة العربية ومن الممكن تغيير طعم هذه الجذور ومذاقها بالاشتقاق الذي يأخذ سبلاً عدة، يقول السيوطي أنه أحصى أوزان المفردة العربية فوجدها تفوق الألف عداً، وهذا يعني اننا (نظرياً) نستطيع أن نشتق من أي جذر ثلاثي، بشكل خاص، ألف كلمة تحوم حول معنى الجذر الأول.

صحيح أننا سنجد كلمات غريبة وغير مألوفة لكن الاهم من ذلك هو قدرتنا على استثمار خاصية مهمة من خواص اللغة الى اقصاها اذ ان (كل ما قيس على كلام العرب هو من لغة العرب) كما يقال.

أما التصعيد فهو الارتفاع بالمعنى من الصورة المادية الملموسة الى الصورة الذهنية ويتم ذلك عبر المجاز حيث ترتفع الذات الى مرتبة المعنى مثل كلمات النفس من التنفس والعقل من العقال والروح من الريح. إذ ان الاستمرار في تصعيد مفردات جديدة يفتح أمامنا افقاً ذهنياً .كبيراً.

التوليد هو اعطاء معنىً جديد على كلمة قديمة كانْ لها معنى آخــــر مثــل كلمات الهاتف، المحرك، الدبابة، السيارة... الخ وعلى الشاعر الحاذق ان يســبغ معنىً جديداً معاصراً على الكثير من المفردات التي كان لها مستنقع من المعـــاني الآلفة.

النحت وهو آلية ضعيفة من آليات اللغة العربية إلاّ اننا يمكن ان نستغل مــا امكن منه الى اقصى حد وننحت من كلمتين او اكثر كلمة واحدة دالــة مثــل (برمائي، زمكاني، سمدمي..الخ).

أمّا التعريب على وزن عربي كما حصل في الماضي عندما نقلــت العلــوم والفلسفة اليونانية وترجمت كلمات مثل (دراخما الى درهم، فيلسوفي الى فلسـفة، جيوغرافي الى جغرافية، كريك الى إغريق وهكذا)..

إن تغيير التركيب الصرفي أو ابتكار تركيب صرفي لا يفترض ان نحصــي بقائمة طويلة إنجازات كل شاعر في هذا المجال، بل قد يقوم الشاعر، طيلة حياتـه الشعرية. كلها، ببضعة إنجازات في هذا المجال تأتي كحاجة داخلية من حاجــات القصيدة وبنائها.

٢ـ **آليات تنشيط التركيب اللغوي**: وهي الآليات التي تحرك الـــتراكيب اللغوية النحوية دون الإخلال بسلامتها. إن اللغة العربية ما زالــت مــن الناحية النحوية (القواعدية) خاضعة للمنطق القياسي الأرسطي فقد كـــان الصف الأول من العلماء الذين أسهموا في صنع قواعد هذا المنطق بشــكلٍ أساسي من غير العرب ويقف سيبويه على رأسهم وفقاً لتصــور فلســفي

يعتقده وثقافة يونانية تشبع بها وهيكل لغوي غير عربي عرفه عـــن كثـــب وكان يرى أن اللغة منطقية قياسية مطردة تخضع لقوانين المنطق الصارم وقد تسرب هذا الفهم من السريان أيام عمليات النقل والترجمة الـــتي كـــانت تجري لنقل العلوم اليونانية.

المعروف أن القياس الارسطي منطق متحجر أوشك علـــى تدمـــير كـــل منجزات العصر القديم عندما ساد في العصور الوسيطة وتحـــول الى مـــا يشـــبه (التابو) على العقل وحريته، والدليل على ذلك ان عصر النهضة الاوربي ابتـــدأ مع بيكون صاحب (الأورجانون الجديد) او (المنطق الجديد) الـــذي كـــان أول ثورة جذرية على المنطق الارسطي. قبل بيكون رفض كل من ابن جـــني وابـــن مضاء القرطبي منطق أرسطو في اللغة ولكنهما جاءا متأخرين بعد أن اســـتقرت القواعد الارسطية في التركيب اللغوي وتحولت إلى يومنا هذا الى عرف صـــارم حال دون تطور اللغة العربية بالشكل المطلوب.

وفي الشعر تنتقل اللغة من المستوى العام الى المســـتوى الخـــاص ويلعـــب التركيب دوراً أساسياً وفاعلاً في هذا المستوى الخاص، فاذا ما عرفنا ان المفـــردة وتركيبها الصرفي هو مادة مشاعة في كل أشكال التعبير فان التركيب اللغـــوي يفترض سمة خاصة حيث يقوم الشاعر باختراع تركيبه اللغوي أو ينوّع على مـــا يعرفه من تراكيب لغوية وذلك يعني ببساطة انه ازاء (نحوه الخاص). إن تجـــاوز المنطق القياسي، لا في القواعد القياسية للغة، بل في التركيب الفعلي التطبيقـــي داخل الكلام هو ما يقوم به الشاعر يساعده التجريب علـــى ذلـــك ومحاولـــة الاستفادة من النظم غير القياسية المقبولة في التركيب اللغـــوي، كذلـــك فـــان

الاستفادة مما تفرزه بعض أنظمة التركيب في اللهجات العربية وعدّها ألواناً جديدة في التعبير يمكن ان تغني في بعض استعمالاتها اللغة العربية وتحفز تطورها وبذلك نفتح باباً للتطور كان مغلقاً منذ قرون طويلة أمام لغة حية تضجر بقيودها التي صنعت لها من خارجها. ان مفهوم تنشيط التركيب النحوي يعني إطلاق قوى جديدة في بنى النحو العربي.. وهذا التنشيط يمكن ان يقوم به الشاعر من خلال نحوه الخاص او نحوه التوليدي وذلك باجراء مجموعة من التغييرات الجديدة في المكونات (التركيبية والصوتية والدلالية) التي تعتمدها الجملة الشعرية. ان المكّون التركيبي يختص بابتكار البنى اللغوية المجردة والتي هي جمل نحوية خاصة تقع ضمن الجمل النحوية العامة لأية لغة ويمكن النهوض بتراكيب جديدة من خلال التلاعب بمواقع المفردات والاستفادة من التراكيب النحوية للغات التي تنتمي الى نفس الجذر اللغوي للغة العربية (اللغات السامية مثلاً) والى التراكيب المهملة في اللهجات التي يمكن ان تنشط التركيب النحوي.

أما المكّون الصوتي فهو الذي يقوم بتنظيم البناء الصوتي لأية جملة واكسائها بالاصوات فيمكن ان يتخذ عن طريق الجملة الشعرية مسلكاً بوليفونياً متناسقاً.. والمعروف أن الجملة الايقاعية هي جملة بدائية في حين أن الجملة البوليفونية هي الجملة التي تتسق فيها الاصوات بحيث يندمج الايقاع فيها بنبراتها غير الايقاعية لتنتج لنا نسيجاً موسيقياً متناسقاً.

أما المكون الدلالي، الذي يضمر معنى الجملة، فيمكن تغيير نظامه عن طريق تصورنا لماهية الشعر ولغايته ولجوهره وينشط المكون الدلالي الشعري عندما نرى بأن الشعر غير مألوف بالنسبة لفنون الكتابة كلها وبالنسبة لما سبقه من

شعر وانه ضربٌ من المعنى المستحيل او اللا معقـــول وانـــه قليـــل الكشـــف والوضوح وأنه يحضر في المناطق المجهولة للمعنى ويجافي المناطق المعلومة فيه.. وأنه مدهش وغريب.

إن التغييرات التي يحدثها الشاعر في النسيج التركيبي للغة تـــأتي متناغمـــة منسجمة قوية فاعلة ولا تقتصر على اجراءات مخطط بل تندفـــع مـــن نشـــاط روحي ونفسي يسيطر على الشاعر وتأتي الانسجامات والتعاشقات المرهفة له في النص نتيجة تناغمات مماثلة في نفس الشاعر تعززها تمفصلات مع الثقافة اللغويـة والنحوية والبلاغية لديه مما يصعب، أول وهلة، فهم عناصر التناغم والايقـــاع واستكناهها بين التنشيطات التركيبية والصوتية الدلالية.

٣ـ آليات تنشيط التركيب الاسلوبي: اللغة مجموعة اساليب وليســـت مجموعة مفردات أو بنى نحوية وتضم اللغة أسلوبين كبيرين في التعبير أولهمـا الأسلوب النثري وثانيهما الاسلوب الشعري، والنثري منـــهما أســـلوب للتوصيل ولنقل المعلومة وهو مهيأ لاقامة اتصال قوي مباشر بين المتحـــدث والمتلقي، ويكون تخصصه على أساس طبيعة المضمـــون الخطـــابي داخلـــه ولذلك نرى داخله الأسلوب العلمي والصحفي والتاريخي وغير ذلك. أمـــا الأسلوب الشعري فهو أسلوب للكشف وأســـلوب لزحزحـــة الثـــابت وأسلوب لقول ما لا يمكن قوله على انه معلومة وما ليس بموجود وابتكـــار ما ليس محتملاً ابتكاره وهو الذي يقيم في منطقة الـــلا متوقـــع والمجـــهول والغامض، وهو الاسلوب الذي يتخذ له مكاناً خاصاً لا من حيث رقيـــه او

انحطاطه، صدقه أو كذبه، شرفه أو تدنيه بل من حيث اننا إذا افترضنا ان التوضيح هو مهمة كل الاساليب الاخرى فان مهمة هذا الاسلوب ليست كذلك بل هو اسلوب المناطق الخفية المظلمة في هذا الوجود، لقد كانت الفنون الاسلوبية مجتمعةً عند العرب في علمٍ واحد هو علم البلاغة الذي يتضمن علوماً فرعية مثل (البيان والمعاني والبديع) وتعرف البلاغة على انها تأدية المعنى الجليل بعبارة واضحة فصيحة لها في النفس أثر خلاب مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه والاشخاص الذين يخاطبون. وكما نلاحظ فان هذا التعريف يتلاءم بصورة جيدة مع الاسلوب النثري في حين تختص البلاغة بالشعر والنثر معاً وهكذا تنشأ المخاطر البلاغية من المقاسات النثرية لتحاول تغطية الجوانب الشعرية قسراً. فعلم البيان الذي يدرس (التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية) يضع قياساته على محتوى نثري وان استعار مَن الشعر القديم امثلته الذي هو شعر يخدم (المعنى الجليل)، وعلم المعاني كذلك يقدم المعنى على الألفاظ ويبحث فيه تفصيلياً. وعلم البديع يحسِّن الكلام بمحسنات هي ليست من جوهر الشعر بل هي كتل نابية تثقل الشعر ولا تمس جوهر القصيدة، فأمور مثل (الجناس والسجع والتورية والطباق والمقابلة) يجب إعادة النظر فيها وجعلها بمستوى ما هو ابداعي خاضعة لتناغم النسيج الأسلوبي وليست أموراً خارجية يراد بها تحسين الكلام. إن على علم البلاغة المعاصر أن ينظر الى المتحولات الجديدة التي اجتاحت مجمل البلاغيات والاسلوبيات والسرديات المعاصرة ويستفيد من النقلات العلمية المهمة فيها.

ان على الشاعر أن يغامر ضد الاساليب والبلاغيات المستهلكة عن طريق كسرها وعدّ شروطها الضيقة نقاط ضعف يمكن النفوذ من خلالها، وعليه وهو يبحر في هذا الاتجاه أن يقيم أرجحية واضحة للشكل اللغوي على المضامين الفكرية والروحية والحسية التي تعج بها القصيدة، أي أن يتخلى عن فكرة التوازن بين الشكل والمضمون ليحل بديله أرجحية في الشكل. كذلك عليه امتصاص شحنة الشعر في التراكيب الاسلوبية غير الشعرية البناء مثل النصوص المقدسة والتصوفية والبدائية والسحرية والحسية والروحية في محاولة لانتشال الشعر من أجساد لا شعرية وهضمه وتمثله في بناء شعري متجانس وبذلك يمكننا العثور على طرائق وتراكيب أسلوبية جديدة تصب في مجرى الشعر الكبير ثم ان الوقوف أمام ما يسمى بـ (النثر الفني) العربي من جديد وعدّ ما تسرب فيه من الشعر كثيراً جداً أمر في غاية الاهمية فالشعر بمعناه العميق والمؤثر ينتشر خارج (الكلام الموزون والمقفى) وعلينا جمع شحناته من هناك ايضاً.

اللغةُ المستحيلة

يسجل الواقع نظامه في اللغة، يسجل نظامه الحر والمفتوح، ونظامه المقيد والثابت، ورغم قوة النظام الحر، الا ان النظام الثابت هو الذي يتسرب الى اللغة، بفعل سلطة عميقة مازالت تشتغل منذ آلاف السنين، وهكذا فأن لغة الواقع التي نتداولها، هي في حقيقة الأمر ما ثبت وتعرف من هذا الواقع، هذا أولا، أما ثانيا وهو الأهم أن اللغة أساسا صاحبة سلطة أولى علينا، فهي بنية عظمى تأسست بفعل عصور كبيرة، ولها أعراف ثابتة وأنساق لا يمكن ان

تتفكك بارادة سريعة، بل يجري تحويلها وتطويرها في وقت طويل نسبيا، هكــذا وجد الانسان نفسه أمام جدارين، الاول شاهق وكبير هو جدار اللغة باعتبارهـا بنية طاغية جبارة، والثاني جدار الواقع المحول الى لغة ثابتة وكــان أن ســاهمت العصور الحديثة من خلال نموها وتطورها، بازاحة الانسان عن نسق الأحــداث رغم أنه هو الذي يخلقها، ولكنه في الحقيقة يخلق سجونه بيديه، لانه ينظم بــاقي السلسلة كتنفيذ للقانون الرياضي الأولي البسيط الذي بدأ به، ألم يخرج الانسان من المركز عندما:

١. أزاح كوبرنيكوس الارض من المركز الكوني.
٢. أزاح داروان الانسان من المركز الالهي وأرجعه الى سلالة الحيوان.
٣. أزاح فرويد عقل الانسان من المركز الواعي وأرجعه الى منطقة لاواعية وقال بأنه يجهل حتى نفسه.

أي ان ثورات الطبيعة والبايولوجيا والنفس جعلت الانسان في هامش الاحداث، فجاء البنيويون والالسنيون ليكملوا الدائرة وقالوا:

١. الألسنيون: اللغة بنية عملاقة تسير الانسان وفق قوانينها لا وفق ما يريــد الانسان، لانها تسيطر على عقله.
٢. البنيويون: كل ما انتجه الانسان يتضمن بنى عملاقة وثابتة تمنع الانسان مـن التملص منها، بل تجبره على تنفيذ شكلها، وأن ما يستطيع أن يتخلص منــه هو بذرة لبنى جديدة تقيد ما يريده إنسان المستقبل، وهذه البنى موجـودة في كل العلوم والآداب والممارسات الانسانية.

وهكذا اكتشف شتراوس البنى اللاواعية للسلوك الجمعي، واكتشف ديموزيل البنى اللاواعية في الادب، واكتشف ميشيل فوكو البنى اللاواعية في العلوم الانسانية، وهي جميعاً بنى ترسم مصائر البشرية سلفاً.

وهكذا وضع إنسان هذا العصر في بنى واعية ولا واعية، بدأت تسيطر عليه وتخضعه لها، لن يستطيع الافلات من سياقاها ونظمها، لأنها تحركه بقسوة، وتكون اعتراضاته أحياناً جزئية وغير مدركة (بكسر الراء) لمسارات الاتساق العميق التي يخضع لها لا كرهاً بالانسانية بل تبصيراً لها بهذا المأزق.

ولذلك تكون بنى الواقع وبنى اللغة أشبه بالقيود التي تمنع الشاعر من الداخل للتعبير عن ما في داخله، مختلفاً مع هذا الواقع وهذه اللغة، ولكن الشاعر يجب أن يحقق هذا لان مهنته الأساسية هي:

١. زحزحة بنى الواقع واللغة، لإنعاش الواقع واللغة معاً.

٢. اقتراح البنى الجديدة للواقع واللغة.

ولذلك يزحزح الشاعر اللغة المحكية والمكتوبة، ليقترح نظاماً محكياً ومكتوباً جديداً، تسود فيه علاقات بلاغية وأسلوبية وسيميائية جديدة، وهنا يجب التعرف تماماً على لغة العصر التي يعيش فيها الشاعر، والتعرف على مفاصلها وعتلاقا وما جمد منها وكسد، حتى يخرج الى مستوى جديد يضمن تنفساً جديداً ومساحةً أعلى، وبذلك تنتعش الحياة ويكون لها معنى جديداً.

الشعر إذن وسيلة هائلة لخرق سلطة الواقع وسلطة اللغة، فاذا ما فحصنا من جديد حلم نيتشه بالتفوق واقترحنا له حلاً، كما فحص كلكامش حلم الخلود واقترح له طيب الذكر حلاً، فسيكون أمامنا تفوق انساني عظيم من

خلال الشعر في كسر قيد عصر بأكمله وقذف الناس الى عصر طويل مقبل، من خلال تجديد وانعاش مستوى اللغة بالشعر وهو لغة ايضاً، ولكنه لغة مستحيلة كما يقول كيركغارد.

طاقة الشعر

إذا استعرنا مخطط جاكوبسن لتحديد العلاقة بين الرسالة والمرسل فسنجد ان كل الاحتمالات (الخارجية والفوقلغوية والتعليمية والصوتية والانفعالية) التي حددها بين المرسل والرسالة تذهب في طريق واحد يتبدد او يستهلك في غايته. أما الجهة التي تذهب فيها الرسالة الى المرسل نفسه فإنها تدور وترجع الى أصلها وهي ما يسميها جاكوبسن بـ (الشعرية)، أي أن موضوع رسالة الشاعر هو الرسالة نفسها وبذلك تكون غير نفعية وغير موجهة الى جهة تستعملها وتنتهي من استعمالها، وباختصار إن المضمون الشعري لا يتبدد او يستهلك في استعمال لغوي محدد فهو لا يعلم اللغة ولا يوصل خبراً وعلى ذلك تكون رسالة الشاعر متضمنة للوظيفة الشعرية المنطوية على أسراراها وهي غير مبددة.. غير مستهلكة غير ممزقة.

وهذا يعني أن الشعرية غير فانية وهي دائرية خالدة وسط الوظائف المستقيمة الفانية للغة..

ورغم أن جاكوبسن يؤكد بأن مفهوم الشعر يتبدل في كل عصر الا ان الوظيفة الشعرية هي هي، أي أن المرسل يركز على الرسالة نفسها ولذلك يقول

(ان الوظيفة الشعرية تتبدى لنا في الكلمة التي نحس بها، ونكاد نلسمها ككلمة وليس كبديل لشيء ما في الواقع الخارجي أو كانفجار عاطفي).

طاقة اللغة محفوظة غير مبددة عكس طاقة اللغة في الحقول الأخرى فإنها تؤدي الى المنفعة والتداول والفهم.. أما طاقة اللغة الشعرية فمحفوظة داخل الشكل الشعري لا تتبدل ولا تستهلك..

هل يمكننا إذن وفق هذا الفهم أن نعيد تعريف الشعر لغويا فنقول بأنه اللغة عندما تحتفظ بطاقتها وهل يمكننا أن نعرف النثر لغويا فنقول بأنه اللغة عندما تتبدد طاقتها أو تستعمل طاقتها أو تستنفدها من أجل شيء معين.

يمكننا أن نمضي في هذا الاستنتاج ونقول أن اللغة في الشعر طاقة غير متحولة في حين تكون اللغة في النثر طاقة متحولة الى نوع آخر فمثلا النثر الخارجي (الموضوعي والعلمي) يحول طاقة اللغة الى العمل والإخبار والتحريض والوصف والنثر التعليمي يحوله الى معارف ومعلومات وهكذا، اما طاقة الشعر اللغوية فلا تتحول بل تبقى متوهجة داخل ذاتها ولذلك يندرج النثر في التاريخ ويستعصي الشعر على التاريخ لأنه لا يتعاقب ولا يتحول ولا يستنفد بل يبقى شيئا وسط الاحداث والخطابات المنوعة التي حوله.

فمثلا تقف قصائد المتنبي مضيئة في القرن الرابع الهجري في حين ان سلطات واعلام واخبار وقوانين وعادات القرن الرابع الهجري اندرجت في التاريخ.

وتقف قصائد رامبو في القرن التاسع عشر المليء بالاحداث والاخبار.. تقف نضرة مشعة يتأملها انسان في نهاية القرن فيجدها طازجة قوية مليئة بالحيوية.

هل يعني هذا أن أي رسالة يكون موضوعها الرسالة نفسها (لا تأخذ موضوعها مما حولها ولا تدل عليه).. هل يعني انها يجب ان تكون رسالة شعرية بالمعنى المتعارف عليه او لنقل نصوصا شعرية؟

بالتأكيد كلا.. لأننا عندما نتحدث عن وظائف اللغة ونجد أن إحدى وظائفها هي الشعرية (لأن مضمون الرسالة أو اللغة هو اللغة نفسه وليس ما تدل عليه) فهذا امر مختلف تماما عن حديثنا عن فن الشعر الذي هو الإجراء الفني للغة وليس غايتها فقط.

ولنقل بصورة أدق ان الشعرية هدف لا يتحقق الا بالفن أما الوظيفة الشعرية فأمر يمكن أن نضعه في الغايات او النوايا الشعرية التي قد تنجح أو لا تنجح في تحقيق ما تذهب اليه.

هذه المقولة تنسف بالكامل تهم (الذاتية واللغوية والغموض) للشعر وتحلها حلا معقولا لأن من طبيعة الرسالة التي تعالج فيها موضوع الرسالة نفسها أن تكون ذاتية لغوية غامضة بعض الشيء.

لابد من الاشارة هذا المفهوم لأن خلطا كبيرا يحصل دائما بين الوظيفة الشعرية والوظائف الاخرى (الاجتماعية، السياسية، التعليمية، الانفعالية، النفعية.. الخ) التي تندرج ضمن الوظائف الموضوعية الاستهلاكية للغة.

لا أقصد هنا مطلقا عدم انفتاح الغاية الشعرية للغة وهـــي في طريقـــها الى التحقق على هذه الوظائف ولكننا يجب ان لا نطالب الشعر بأن يخضـــع لهـــذه الوظائف فتنحرف الغاية الشعرية وتصبح تابعة لوظيفة اخرى.

لا نستطيع هنا أن نحسم أمرا ونقول بأن ما يكتب من شعر يجري في هـــذا المجرى ولكن الشاعر وهو يصنع من نفسه شاعرا حارسا لعظمه الشعر ولنقائـــه وقوته يزداد وعيه الى درجة من هذا النوع لا تسمح له ان يكون تحت مطرقـــة الغايات الأخرى ثم تابعا ذليلا لها.

غسل الكلمات

المفردة في الشعر القديم مغيبة الهوية تركض باتجاه المعنى الذي اقـــترح لهـــا اعتباطا ذات يوم، تكرس ما خلقت من أجله ولذلك فهي أداة اســـتعمال وأداة توصيل لا اكثر ولا اقل.. المفردة في الشعر القديم لا شخصية لها.. حيث المعـــنى سيد المواقف.

واذا افترضنا أن اللغة تناظر الحياة في تكوينها وعفويتها وقوانينها الداخليـــة لانها تنشأ من نمو الحياة وتطورها فلماذا لا نعد المفـــردات (الكلمـــات) هـــي الكائنات الحية في هذه الحياة وان لكل منها استقلاله وشخصيته فهي مثل أنـــواع النباتات وأنواع الحيوانات وأنواع الاحياء المجهرية في الحياة التي نعيشها لها حياة خاصة وخفية لا نرى منها في أحيان كثيرة إلا ظاهرها وأن لها علاقات ببعضـــها هي علاقات تعايش وتحارب ونقض وبقاء.

في الحياة اليومية الاستهلاكية يمكن أن تعمل اللغة كأداة توصيل وتفـــاهم حيث تضحي الكلمات (الكائنات الحية) بحياتها وشخصيتها ونبضها من أجل أن يتفاهم الانسان مع الانسان وان يتواصل هذا التفاهم. فهي، أي المفـــردات، لا تقبل بمثل هذه التضحية طواعية بل يرغمها الاستهلاك على ان تكون هكـــذا.. لكن الادب هو الذي ينصف هذه الكائنات وعلاقاتها ويعيـــد لهـــا الاعتبـــار، والشعر هو اكثر اجناس الادب حرصاً على عدم التبديد بالكلمات (المفـــردات) وبعلاقاتها فهو يغسلها من الاستخدام اليومي الروتيني الذي مسخ شــــخصيتها ودمرها ويعيد لها الاعتبار والقوة.. يضعها في استخدام جديد يوحي ان الحيـــاة (الحياة اللغوية) كلها مجسدة في هذه المفردة ويضعها في علاقة غير عادية.. غـــير متوقعة يتخذ لها مكاناً جديداً ويجلسها فيه ولهذا يصبح النص الشعري مدهشـــاً لأنه:

١ــ أعطى معنى جديداً للمفردة.

٢ــ وضعها في علاقة جديدة. وهكذا تتجدد اللغة مما يسبب في تجـــدد حيـــاة الانسان وإنعاشها وتوترها وتطويرها.

العلاقات اللغوية القديمة في الشعر والنثر علاقات محددة أو مصنفة بلاغياً حيـــث لا خروج ولا تدافع ولا تسلح ضد البلاغية بل اجادة وسبك لها، ووضعها في قوالب جامدة.

ويأتي كساد المفردات وعلاقاتها في الشعر القديم من صرامة النظام اللغـــوي والعقلي الذي سجن داخله الروح الانساني وكبلها وهكذا تأتي الرؤية كضرورة جذرية لتحرير الشعر والعقل من قواهمها السلبية هذه، والرؤية تتضمن شـــيئاً لا

تفصح عنه الحياة العادية الاستهلاكية، شيئا خارقا للعادة، شيئا استثنائيا ومفاجئا يتضمن بالضرورة وضع المفردات والعلاقات في صيغ جديدة.

لقد تبنت البنيوية دراسة العلاقات بين المفردات بكونها حقيقة اللغة وجوهرها فاللغة في نظرها علاقات وليست مفردات وهكذا اهتمت الدراسات الالسنية الحديثة بالعلاقات اللغوية (الصوتية والصرفية والبلاغية والاسلوبية) وتوصلت الى نتائج في غاية الاهمية في هذا المجال لكنها بالمقابل اهملت وجود الأشياء اللغوية أي المفردات وعدها مجرد قطع شطرنج يمكن ان تكون خشبا او حديدا او عجينا او طينا لا فرق، المهم في ذلك هو ان لعبة الشطرنج وبالتالي لعبة اللغة تخوض وفق قوانين داخلية معروفة وقد كشفت عنها فعلا في نظريات متعددة كان اهمها نظرية شومسكي التوليدية التي اعطت تصورا مقنعا عن قوانين اللغة التوليدية والتحويلية.

لكن المفردات ظلت بمنأى عن البحث اللغوي الشامل ثم تخصص به فرع اسمه علم الدلالة.. ولم تتضافر علوم اللغة مع علوم الدلالة لاظهار تصورات مقنعة عن اللغة بصورة عامة واللغة الشعرية بصورة خاصة.

لكن الشاعر وهويخوض في دراسته كل هذه العلوم لا يمكن له أن يتقيد بها بل عليه دائما أن يفهمها ويهضمها ثم يخرج ويجعل من قوانينها الصارمة في حرج دائم.

إن عدم انصياع الشاعر لعلوم اللغة لا يعني عدم دراسته وفهمه بل العكس هو الصحيح فالخروج الحقيقي الواعي يتم بعد الدراسة والتقصي، الكثير من الشعراء لهم سليقة فطرية للخروج على القانون وهذا شيء أساسي ومهم

ويجب ادامته حتى وهو يخترق ويفهم طبقات المعارف التي تخص اللغة بمعنى أن العفوية وعادة الخروج على السياق يجب ان تتنشط أكثر عندما ينتقل الشاعر من مرحلة الأمية الثقافية إلى مرحلة التسلح بالمعرفة.. وهذا يفتح أمامنا باب النقاش واسعاً وكبيراً.

فاذا كان الشاعر كبير الموهبة قليل الثقافة يحتاج الى قدر معين من العفوية والفطرية.. فان الشاعر كبير الموهبة كبير الثقافة يحتاج الى اضعاف هذا القدر من العفوية والفطرية لأنه مضطر دائماً الى تذويب هذه الكتل المعرفية بالكثير من العفوية والخروج الدائم عليها.

وهنا يمكننا أن نحل الاشكال السابق ونقول:

إن الشاعر الجيد المثقف هو اكثر عفوية وفطرة من الشاعر الجيد غير المثقف لانه تسلح وهو يخترق الثقافة بالكثير من العفوية والفطرة حتى يكون جيداً أو حتى يحافظ على طراوة موهبته.

وهذا يعني أن الكثير من الشعراء الجيدين غير المثقفين يخافون من المزيد من الثقافة لانهم يشعرون بأن ذلك سيتطلب منهم فطرة أعمق وأخصب مما هم عليه الآن.

وهذا التحليل نفسه يلقي الضوء على أن الشعراء الجيدين الذين ضعفت مواهبهم الشعرية بعد المزيد من الثقافة هم شعراء يحملون قدراً محدوداً من العفوية والفطرة لا يتحمل هذا القدر من الثقافة والمعرفة ولذلك تحطمت مواهبهم تحت هذا الثقل.. إنهم لم يقدروا حجم موهبتهم فخسروها ولا اقول كسبوا المعرفة والثقافة لانها ليست بديلاً عن موهبة الشعر التي هي اعظم كنز

يعثر عليه الانسان في حياته ومن الجريمة حقاً أن يبددها بهذه الطريقة أو بطرائق أخرى كثيرة.

وعودة الى سياق الموضوع نرى ان الشاعر الحقيقي هو الذي يتظر الى اللغة (مفردات وعلاقات) بطريقة اخرى ولا يهادن في ذلك إذ ان عليه دائماً أن يقول كلاماً مدهشاً جديداً غريباً لم نسمعه من قبل.

الشعر والكلام

إذ عدنا إلى تفريق (دي سوسير) الشهير بين اللغة باعتبارها نظاماً اجتماعياً والكلام باعتباره إجراء فردياً داخل هذا النظام الاجتماعي فسنجد ان اللغة تسكن وتنطوي على نفسها في الكتب والقواميس والقواعد اللغوية اما الكلام فيتحرك في الشارع والمعمل والبيت قوياً نشطاً.

أما الشعر وهو إجراء فردي خاص داخل الكلام (الكلام هنا لا يعني اللهجة). فمشكلته تكمن في أنه كان جزءاً خاصاً أو ذاتياً داخل الكلام وهكذا كان الشعر القديم، أما الشعر الحديث فقد ظهر بعد أن ظهرت الطباعة التي أشاعت الكتاب والكتابة بين الناس واصبح بالامكان قراءة الشعر في كتاب وعدم سماعه وهكذا ظهرت الكتابة التي هيأت لظهور الشعر الحديث وبدأت تفصل الوظيفة السماعية للشعر عن نظامه.

إننا هنا امام مفارقة جديدة.. الشعر القديم يرتبط بالكلام المحكي أو المسموع ولذلك ينتشر وفق تطابقه مع ذائقه الكلام المحكي في ذلك العصر

ويحتجب عندما تختفي هذه الذائقة.. والشعر الحديث يرتبط بالكلام المكتـــوب الذي يقلل عادة من اهمية تطابقه مع ذائقة الكلام الشائع في عصر معـــين، انـــه يحفر في مفصل الكتابة نفسها (اللغة وهي مكتوبة).

ويعتبر التحول في اعتماد الشعر على الكتابة اهم التحولات التي أدت فيمـا بعد الى قلب وظيفة الشعر بكاملها والى تغير ستراتيجي في أهداف الشعر حـــتى أن الشعر الشعبي هو الذي حافظ على اتصاله بـــالكلام للتـــداول ولم يتصـــل بالكتابة (من حيث الجوهر)، وبذلك أصبح هناك، دون قصد، نوعان من الشـعر احدهما يبتكر نفسه ويجددها وينفعل بها من خلال الكتابة والآخر يعوم علـــى سطوح اللغة او الكلام باعتباره أحد اشكال تمفصلها مع المجتمع.

ان الوظيفة السماعية / الآثارية / الجماعية للشعر القديم او الشعر الشـــعبي تختلف كثيراً عن الوظيفة البصرية / العميقة/ الفردية للشعر الحديث وبذلك نجـد أنفسنا أمام تجنيس جديد يقضي باعتبار احد النمطين شعراً والآخر لاشعر. وهنـا تكمن خطورة جديدة تشيع أشكال تذوق وتبدل قد يطرح خـــارج المفـــهوم الأدبي نفسه في منطقة الصيرورة الانسانية كلّها.. أي مـــن الادب الى الوجـــود الانساني ذاته.

لم ينجز الادب القديم نمطاً جذرياً ساخناً من الادب بل عجل في تحـــولات اسلوبية كثيرة ناتجة في حقيقة الامر عن الوعي الشقي للكتاب امام عصـــور لا تستجيب لتفتح ذواتهم الفائرة العميقة القلقة.. ولم يكن نتاجهم ناتجاً عن تبديـــل البنية الذهنية لهم بحيث تنتج بنى أدب جديد.

اللغة أفقية مشتركة بين الناس والاسلوب الكتابي عمودي يمثــــل داخـــل الكاتب وأعماقه، فاللغة اذن تاريخ علم نازح من الماضي أما الاسلوب الكتــابي/ الشعري الحديث فقفزة فردية داخل هذا التاريخ العام ومحاولـــة او محــاولات لزحزحة بنيانه وانعاش تواتره الرتيب.

التاريخ الادبي القديم على هذا الاساس تاريخ بطيء مضجر تتقـــافز فيــه تغيرات غير منهجية في المضامين والاشكال وفي الاجناس الأدبية أمـــا التـــاريخ الادبي الحديث فهو تاريخ متسارع وهو ليس تاريخا تطوريا بل هو تاريخ خلقـــي ابتكاري لا يتناسل وفق منطق السلالة ولذلك تبدو محاولات خلق آباء وأجـــداد وأصول في الادب الحديث عملية إسقاط من الادب القديم.. فـــالمبتكر في الادب الحديث فرد لا أب ولا ابن له.. إنه صانع ماهر وحسب. أما منطق الســـلالات الذي اشاعه الادب القديم فيبدو انه واحد من معوقات قوة ونهـــوض وجمـــال الادب الحديث.

تنشيط اللغة عن طريق الشعر

بعد ان يجهد البيريس (الناقد الفرنسي) نفسه كثيرا في ايجاد تعريف دقيـــق للشعر في ضوء خروجه الدائم عبر سياقات اللغة وبعد ان يقيم تعارضا حادا بين الشعر الذي هو المخاطرة دائما والنثر الذي هو ما يخاطر ضده دائما.. بعد كـــل هذا ينتهي الى القول بما يلي (إنما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنـــه، وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، تمردا، نضالا ضد اللغة).

كيف إذن يمكن التوفيق بين الجملتين التاليتين (الشعر يعبر عنه باللغة) (الشعر هو التمرد ضد اللغة)؟ قد يكون مفهوم الانزياح الذي اقترحه كوهن نوعاً من الحل ولكن حلّه هذا يفترض لغة قياسية (غير موجودة) يتم الانزياح عنها ليتكون الشعر ولأن الكلام اليومي الذي نتداوله يتضمن انزياحاً عن اللغة القياسية لذلك يمكن القول أن الانزياح الشعري يتداخل مع الانزياح الكلامي اليومي الاستهلاكي مما يشوش الصورة نوعاً او يفتح تلاقياً مخصباً بين الشعر باعتباره صبوة لغوية عالية وباعتباره كلاماً يومياً عادياً.. ولذلك يتراجع حل كوهن لاعتماده المطلق على الانساق البلاغية (في القياس والانزياح) وتتقدم أمامنا اقتراحات جديدة لتعريف او لمحاولة القبض على تعريف الشعر.

إن المشكلة القديمة البائسة التي تدور حول العلاقة بين الشكل والمضمون لا تشكل سوى محطة صغيرة يمكن ان نقف عندها لنغادر بعيداً، فلقد دأبت الدراسات التقليدية للشعر على ترديد جملة ((فقيرة وباهتة)) تقول بأنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون ثم ان الشعر هو ما يتعادل او يتوازن فيه الشكل والمضمون، وهو حل توفيقي سهل وبارد ولا يحتاج الى عناء والحقيقة هي أن عناصر الشكل معروفة ويمكن ان نحددها ونحدد وظائفها وكذلك يمكن ان نحدد عناصر المضمون ودراستها، ولكن النثر والنثر الادبي على وجه التحديد هو الذي يفترض توازناً بين الشكل والمضمون أما النثر العلمي فيغلب المضمون على الشكل لان الشكل أداة لتوصيل المضمون الدقيق. لكن الشعر وحده هو الذي يتفرد بأرجحية الشكل على المضمون فالشكل يتقدم المضمون أهمية وبالشكل أولاً يمكننا أن نقيس مدى تقدم او تراجع القصيدة فنياً.

ان الشكل هو الذي يحدد المسارات المضمونية للقصيدة وهو سيد الحركة والغاية التي تسعى لها القصيدة فكلها عتلات تجرها حركة الشكل القوية.

إن خلع الطابع الشيىء الملموس للشكل يحدده أو يقيده بمضمون محدد اما حقيقة الامر فهي ان الشكل يمثل منهجاً نستطيع من خلاله القيام بعملية تمثيل لاي مضمون مهما كان.

تتكون اللغة من عناصر ترتبط بنسق معين يجعل من اللغة شكلاً لا جوهراً ولذلك يكون الشعر عملاً او شغلاً في هذا النسق أي انه عمل في الصورة لا في الجوهر، وهو لذلك شكل في الشكل او ميتاشكل، وهو غير الشكل اللغوي ولذلك يحق لنا أن نسأل أين ذهب الجوهر إذن؟ أين هو جوهر الشعر كيف يتحقق؟ إن الجوهر موجود في العناصر لا باعتبارها لغة بل باعتبارها موجودات خارج اللغة (أشياء، مدركات.. الخ) وهذا يتطابق مع الجوهر الفيزيائي المعروف، فأين الجوهر الشعري لا الجوهر الفيزيائي؟ أعتقد أنه في تحقق الموجودات بصورها الشعرية، ولأن هذا يتحقق باحتمال ضعيف وينتمي الى المستحيلات في عمومه لذلك يختبىء الجوهر الشعري في نفوسنا أشبه بالوهم الكامن الجميل الغريب المدهش. وهكذا بعد هذه الملاحقة يمكننا أن نقول بأن الجوهر الشعري يكمن في الشاعر لا في الواقع ولا في القصيدة وجوهر الشعر هذا بندول يترنح بين الشاعر وبين ما يكتبه، أما متى يهدأ فهذا ما يستطيع عليه الموت وحده وأعني موت الشاعر.

لقد قامت الكتابة باختزال اللغة وبقص ترهلاتها واستفاضاتها الشفاهية المعقدة، ثم قام الأدب (داخل الكتابة) باختزال النمو السريع والمركب لأنسجة

الكتابة وقام الشعر على وجه التحديد بالدور الأخير وهكذا يبدو لنا الأمر مثل هرم تفرز قاعدته العريضة اتجاها مستدقا نحو القمة والقاعدة العريضة هي اللغة اما القمة فهي الشعر. ان الشكل الشعري يتوهج هناك باعتباره كتلة من الرموز والاشارات ويحاول أن يكون (ميتاشكل متعالي) للغة. إن ان تنقية اللغة بهذه الطريقة وإحالتها الى نسيج موسيقى إشاراتي هي محاولة تطهيرية لعقل الانسان أيضا وضرب من التفتيت الدائم لكل الثوابت البلاغية وغير البلاغية التي تعتمدها اللغة.

إن المحاولات المتكررة من الشعراء الكبار لإنجاز مستويات جديدة من الكتابة هي بالتأكيد المحاولات الوحيدة التي تنقذ الشعر من سقوطه المحتمل اذا ما نمط أو ظل محصورا بمستوى واحد لذلك فإن القفز بالكتابة من مستوى الى مستوى أعلى لا يعني فقط الرقي العقلي والروحي بل هو تشذيب للغة وهكذا يحول الشعر اللغة الى نص مفتوح بل وتتحول الآليات الشعرية إلى معاول لفتح الثغرات في جدار اللغة لكي تتنفس وتستمر في الحياة.

إن نحت اللغة (عن طريق الشعر) لا يعني تقليل المفردات المستعملة في الشعر بل يعني غسيلا دائما للمفردات الثابتة المنهكة الاستعمال ثم يعني نقلا للمفردات المتكررة إلى سبل استعمال جديدة وحفزا للمفردات الجديدة للتداخل في اللغة السائدة وهكذا تنفتح اللغة واذا ما انفتحت فان العقل سيتفتح أيضا وتفتح معهما الحياة كلها، لقد زاد الشعر سعة الحياة مثلما زاد سعة العقل وسعة اللغة وهذه هي وظيفته الأولى بامتياز.

إذا كنّا قد استبعدنا الواقع او ذات الشاعر باعتبارها مقر تحقق جوهر الشعر فلابد لنا ان نقول بأن القصيدة هي شكل تحقق هذا الجوهر، هي ظهوره وهكذا تلعب اللغة دوراً غير عادي في الشعر فهي ليست مقابلات لفظية لامور واقعية أو نفسية أو مشاعرية داخل وخارج الشاعر وأن اللغة في الشعر ليست دالات لمدلولات نجدها في القاموس او نجدها في انفعال ومشاعر الشاعر.. إنها هنا بالضبط كيان آخر مستقل. يقول جاكوبسن (ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها ككلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولاكانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد امارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة) إن اللغة أساساً عالم مستقل عن الواقع ولكن اللغة تقيم مع الواقع علاقة نفعية برغماتية كبيرة اما الشعر فهو لغة مستقلة داخل اللغة ينفصل بخطوة واحدة عن اللغة وبخطوتين عن الواقع ولذلك فان علاقته باللغة والواقع علاقة تضاد وجمال وعدم خضوع. ان الشعر هو انفراط اللغة والواقع من خيوطهما واشتباك خرزهما من جديد واقتراح انتظام آخر لهما.. لقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة وأصبح عادياً لانه لم يضع بينه وبينها مسافة وقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة لانه أراد أن ينسخ الواقع فكان جزءاً ميتاً منه.

إن الشعر بوصفه منطقة الخطر في الوعي ومنطقة الشرارة في اللغة والواقع يستعيد قوته الآن بطريقة فهم جديد قد تبعده عن ماكنا نسميه شعراً في الماضي حيث الوقت لا يسمح باعطاء مثل هذه الوظيفة للشعر انذاك.

إن ما طرحناه هنا لا يمثل محاولة عزل الشعر عن الواقع أو عن اللغة بـــــل يؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية للشعر من ناحية ويحاول أن يقدم خدمـــة كبيرة للغة والواقع معاً لأن (تلوثهما) بالشعر سيتيح لهما إمكانية رائعة لنشـــاط جديد. لحركة مغايرة.. لهزة في خلاياهما ولانبثاقة جديدة لهما. يســـعى الشـــعر إذن، في النتيجة، الى تنشيط اللغة والواقع لا إلى الانعزال عنهما.

قصيدة النثر

عودة الى جوهر الشعر وتقدم نحو فضائه

لم تتحقق ثورة الشعر الحقيقية الا عندما ترك الشعر أسطوله الموسيقي الجبار ومعداته البلاغية الإطنابية ونزل يخوض داخل النثر يأخذ منه الايقاعات الصغيرة التي لا تنتهي والمواضيع البسيطة التي تخفي داخل أمواجها كسر المطلق وتوترات الوجود ، وهكذا التمع الشعر من جديدات في طيات النثر بلمعان أخاذ ومثير ، لقد نزل الشعر من أبراجه التي كانت ترفعها عتلات الوزن والبلاغة والفقه اللغوي والمضامين خاصة والتي جعلت من الشعر شيئاً بعيداً عن الحياة وعن حركاتها .

لكنه مع مجيء قصيدة النثر في منتصف القرن التاسع عشر ترك الشعر هذه الابراج وأصبح الشعر فناً نثرياً وأطلق على نصوصه قصائد النثر رغم أن التسمية الدقيقة لقصيدة النثر هي (الشعر في النثر) لأن هذه القصيدة تأخذ مادتها من النثر حيث البساطة والمواضيع العادية والايقاع البلاغي البسيط (بدلاً من الايقاع الموسيقي الصارم) وترك الاسلوبية الفخمة المتعمدة .

إن عودة الشعر الى النثر هي بداية دورة ثانية للشعر بعد ان نزح الشعر من الملحمة الى الدراما الى الغناء ، فها هو يدور ثانية في النسيج الملحمي التائه للنثر والحياة اليومية ويلتقط منها بعد رفعته الغنائية إلى الاعالي .

ورغم ان قصيدة النثر كانت قصيدة غنائية ، في البداية ، لكن ذلك كان تمظهرا أوليا وبدأ الشعر ينهض ثانية من أصوله العميقة .

وبغض النظر عن (قصيدة النثر) و(النثر في الشعر) كان الشعر الحديث قد خاض أيضاً في مراتب وتيارات إبداعية أبعدته ، مرة اخرى ، عن ثروته الحقيقية وقد أصبح الشعر وهو في تصاعده الدائم باتجاه شحذ الخيال واللغة والبلاغة بعيداً عن الواقع (أو النثر بمعناه الفني).

أليس جديراً بالشعر أو بقصيدة النثر العودةَ دائماً إلى النثر / الواقع ليتنشط من جديد أو ليتخصب ببذور الحياة الكامنة في هذا النثر الواقع؟ ألا بشكل هذا الاجراء تطابقا حقيقيا بين قصيدة النثر وذاتها بعد أن تغربت عنها وابتعدت .

العودة الحقة للشعر الى النثر تتضمن إذن عودة الشعر إلى الواقع دائماً في دورات صعود وهبوط كبرى ، فكلما تسامى الشعر وتصاعد في جماليته وشكله وتشوقاته العليا وجد نفسه بحاجة الى النزول والتزود بطاقة جديدة من الواقع . والمشكلة لا تكمن أبدا في الواقع بل بطريقة التعامل مع الواقع، فقد شهدنا ما أساء لهذا الواقع في التيارات الواقعية والطبيعة الواقعية الاشتركية والواقعية الجديدة .. الخ . حيث تحول الواقع الى غاية بذاتها فتحنط الشعر والواقع معاً .

على الشعر أن يدور دورته ويكملها بالتماس مع الواقع ثم الصعود مجدداً الى المناطق المتعالية حيث رفعة الشعر. إن المذاهب والتيارات والمدارس الشعرية التي بدت أنها تخاصم الواقع ماهي الاّ درجات على محيط الدوائر التي تدور حول هذا الواقع/النثر الذي كما لو كان مركزا لها ، وهي تدور هناك بقدر

تعاطيها السلبي أو الايجابي أو المتشاجن أو المتداخل مع الواقع ، وهي وان كانت بعيدة الى هذا الحد أو ذاك فأنها تستلم من الواقع شحنات سرية بطريقة او بأخرى ، و إذا ما انقطع مسرى هذه الشحنات السرية فإنها ستكون مجبرة على العودة الى هذا الواقع والعيش فيه والتزود منه بشحنات جديدة تجعلها قادرة على الدوران من جديد في مستويات أبعد ربما .

إن هذا الجدل بين التخصب بالواقع والابتعاد عنه جدل ضروري لادامة حيوية الشعر والنثر معا وخلطهما دائما .

الواقع هو نثر دائم ملقى على الطرقات بلا نهاية وعلى الشعر ان يتجول بين حين وآخر في هذه الطرقات ليلتقط منها الخصب والقوة .

في الواقع (وأعني في النثر) كنوز نيئة لا حصر لها وقد تقع على سطح هذا الواقع وقد تقع في باطنه أو تحت أدمته ، والشاعر الحقيقي هو القادر على التقاط هذه الكنوز وإزاحة التراب عنها وصقلها وتشذيبها وربما إعادة تركيبها من جديد .

النثر وجوهر الشعر

في الكتابة كلّها هناك جوهر واحد هو جوهر الشعر (وقد تحدثنا عن ذلك طويلا) وهو كما قلنا سبب أدبية النص أو شعريته فهو يشحن ويوتّر ويهزّ السطح المكتوب ويحوله إلى قوة واضحة .

والجوهر الشعري لا يخص الشعر وحده أو أشكاله المعلنة (القصيدة،قصيدة النثر ، الترتيلة .. الخ، بل هو موجود في كل كتابة وفي كل

كلام بهذا القدر أو ذلك ، أي انه يختفي ويبتعد ، وحتى في الشعرلا يظهر الجوهر على السطح أو تحت أدمة النص مباشرة بل يبدوا بعيداً وعميقاً وباطنياً ، وإذا ما حاولت اللغة فقط التربص بهذا الجوهر واصطياده عنوة فإنها ستبدو ثرثارة متهيجة وكأنها فقاعات صابون متطايرة ، لذلك يصلح هذا الجوهر الباطني العميق لأن يظهر بإيقاعات متساوقة .

إن النثر بسطحة الأفقي هو نثر مهما حاولنا تصنيعه أما باطن النثر فهو شعر ، بل ان اي نثر باطني هو شعر ، فالنثر العميق السري المشحون بقوة الباطن هو شعر يتدفق مثل نهر وما يعوزه فقط هو مهارة التأطير والتشكيل.

وحين ينتقل الشعر خارج حقله فأنه ينتشر أفقيا عن طريق اللغة ويبدوا الانشاء اللغوي ظلاً من ظلال الشعر وقوة من قواه ، ولكنه ينقل مهارة الشعر في اصطياده العميق قفط ولا ينقل العميق الذي هو جوهر الشعر .

أما عندما ينتشر الشعر عمودياً خارج حقله فإنه يتشكل في الخطوط والأصوات والحركات .. وعندما ينتقل الى فنون القول عمودياً نراه يتجسد في حركة الفكرة وتبدلاتها وتراصفها مع السياق اللغوي .

النصوص القصصية والفلسفية والدينية والأسطورية الكبرى مسَّها جوهر الشعر عموديا وجعلها تنقلب على تأريخها الذي خرجت منه ، وهكذا نرى أن قوى العمق الشعري تتسرب حتى لحقول أخرى غير كتابية مثل التشكيل والموسيقى بل والأزياء والطعام والشراب والسلوك .

إن الاعمال العظيمة (في كل الآداب والفنون) لها جوهر شعري يتضح في أمواج سطحها خفيفا ويرقد في أعماقها مكتتزاً .. يتوتر قويا في لغتها المتخصصة وتقنياتها ويتناغم مع الفكرة العميقة التي يتحرك بها .

تقول سوزان بيرنار : لقد لاحظ الكثير من ذوي الأذهان المتفتحة ان (فن الشعر) لا يكفي لعمل شعراء ، وأن النثر،على العكس، قابل للشعر وان هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر كما توجد ابيات شعرية جميلة تخلو من الشعر .

وقد دفعت هذه الرؤية بعض شعراء القرن التاسع عشر مثل بيرتران وبودلير ورامبو و ملارميه الى ابتكار شعر جديد من النثر لا من الوزن الذي كان ملازما للشعر ، وقد حصل ذلك ليس فقط بسبب ضيق الوزن الشعري وسعة الفضاء النثري بل بسبب الاختلال بين المطلق أو الجوهر الشعري الذي كان يسعى اليه هؤلاء الشعراء وبين الوسائل التي كانت متوفرة آنذاك .

إن هذا الاختلال الذي يظهر دائماً بعد ترسيخ أية مغامرة شعرية هو الدافع الاساس لخوض مغامرة شعرية جديدة ، ولا شك أن هذه المغامرة ستكون موجهة دائما الى الوسائل التي يكتب بها الشعر والطريقة التي يظهر بها .

لكننا يجب ان نلفت الانتباه هنا الى أن (معنى الشعر) أو (المعنى الشعري) لم يكن هدفا مباشرا لمغامرة التجديد .. و كانت وسائل الشعر ، دائما ، هي المعينة بهذا التغيير . وقد يتبع تغيير الوسائل تغييراً في المعنى .. لكن المعنى ظل أبعد عن التغيير .

إن ثورة الشعر الحقيقية تستوجب النظر في تغيير المعنى وفي تغيير المضــامين فليست المضامين متوفرة على قارعة الطريق وليست المعاني هي ذاهما التي نعالجها في الشعر كما هو شائع بل يمكننا ، دائماً، ابتكار المعاني والمضــامين الجديــدة وجعلها أساس ثورة الشعر . وعلينا التذكر بأن الشعر الحقيقي هــو الــذي لا يحتاج كثيراً إلى عكازات البلاغة والموسيقى والهندسة بل هو مكتــفٍ بــالمعنى المدهش والجميل والجديد . وهو ما تسعى له قصيدة النثر تحديدا .

خرجت قصيدة النثر من حشود النصوص النثرية ، في منتصــف القــرن التاسع عشر ، وعلى الها وحدة واحدة مركــزة ، وتلــك المتمتعــة بــالضغط والوحدة والاختزال وعدم هدر اللغة .

عرفها (أي. جالو(بألها (قطعة نثر موجزة بما فيــه الكفايــة ، موحــدة ومضغوطة كقطعة من البلور تتراءى فيها مئات من الانعكاسات المختلفة) هناك إذن كلية التأثير والمجانية والكثافة معا والعالم المسور المغلق على نفسه المكتفــي بذاته ، وهناك ايضا الكتلة المشعة المشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الايحــاءات كما تقول سوزان بيرنار .

ولا شك أن قصيدة النثر خرجت من النثر لا من القالب الوزني المعد ســلفاً وهذا يعني ألها خرجت من الحياة لا من الذهن ، خرجت من الواقع لا من نخبــةٍ صناعية اقترحتها على الأوساط الأدبية آنذاك .

ورغم أن انواع قصيدة النثر، اليوم، لا حصر لها لكــن ســوزان بيرنــار قسمتها إلى نوعين أساسيين أحدهما محافظ والآخر متمرد ، قصيدة النثر المحافظــة أسمتها القصيدة الصورية أو الدورية وهي القصيدة المبنيــة علــى التقســيم الى

مقاطع شعرية وعلى التكرار والتنظيم الايقاعي ، وهنا نرى السيطرة على الزمن واحتوائه من جديد وفرض شكل وبنية عليه عن طريق الايقاع وذلك بطرائـــق شبيهة بطرائق شبيهة بطرائق نظم الشعر .

أما قصيدة النثر المتمردة فهي قصيدة إشراقية وهي التي تقطع الجسور مـــن كل أشكال المدة الزمنية (المكان ، الزمان ، الاستنتاج المنطقي) وتحرر نفســـها من الزمن وترفضه .

ونرى في هذا الصدد أن الزمن يلعب دوراً مهما في جعل قصيـــدة النـــثر محافظة أو متمردة ، فالالتزام بايقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة محافظـــة والخروج على ايقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة ، وهذا يشير، بصـــورة أو بأخرى، الى ما نسميه (بالايقاع الداخلي) لقصيدة النثر وهو ليـــس ايقاعـــاً وزنياً خارجياً أو داخلياً، بل هو إيقاع شكلي وبلاغي يعتمـــد علـــى التكـــرار والتوازي والتشابه وإيقاع مضموني . يتلاعب بطبقات الفكرة بطريقة مدروســـة .

إن قصيدة النثر ليست تنويعا موسيقياً جديداً ، كما كان الشعر العربي مثلاً يتماوج في تنويعاته من العمود إلى التوشيح إلى البند إلى التفعيلة، بل هي الشـــعر أولاً دون مداخلة موسيقية خارجية (تفعيلة) ودون شكل هندســـي موســـيقي مرتب (عمودي أو منشطر أو مسطر) ، إنها أول القول والأكثر براءة و حريـــة ، وينبع الشعر فيها من أغوارها ومن ما تحدثه من مخالفات وتراتيب وتناوبات في الصور والمخيلة والمعنى .

صفات قصيدة النثر

١- **الوحدة :** تمتاز قصيدة النثر بأنها وحدة متماسكة لا يمكن حذف أية جملة منها فهي امتداد لقصيدة الصورة في هذا المعنى ، إنها مكثفة صلدة غير هاذية تبدأ من المنبع حتى المصب دون أن تتفرع جانبا فهي بالتالي قصيدة موضوع او رؤية محددة .

٢- **الكثافة والإيجاز :** تكمل هذه الصفة التي قبلها ، فقصيدة النثر لا تستعرض قدراتها اللغوية والبيانية والبلاغية ولذلك تحاول تنفيذ المعنى بأقل عدد ممكن من الوسائل اللغوية يمكن ان نقول بأن الاقتصاد اللغوي فيها واضح تماماً ، وانها قصيدة المعنى .

٣- **الخيال المحسوب:** ليس الخيال المتطرف او المطنب من صفات قصيدة النثر لكنه الخيال المحسوب والمدروس والذي يخدم المعنى ، فالخيال ليس غاية بحد ذاته بل هو وسيلة من وسائل تحقيق المعنى .

٤- **المعنى:** لا شك أن المعنى هو أساس قصيدة النثر حيث تقوم وحدة القصيدة عليه وتتم الكثافة والايجاز لأجله وحتى لا يغيب عن الهدف ولا يتناسل الخيال من أجله ولكي يظهر متمركزاً فيه .

٥ـ اللازمنية: حيث لا تتطور القصيدة الى مراحل وتذهب نحو هدف بعيـــد وبالتالي يجب أن لا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، فهي كتلة لا زمنيـــة وغـــير كرونولوجية أو تتابعية ، ويجوز لنا أن نسميها بأنها بنية أو ذات طبيعة بنيويـــة ، أي ان قصيدة النثر قصيدة بنيوية بمعنى توقف التأريخ والتطور الزمني والتتـــابع فيها .

قصيـدة النثـر

عودة إلى جوهر الشعر وتقدمٌ في فضائِهِ

هل الحاجة الى كتابة قصيدة النثر اليوم حاجة محكومة فقط بـالتحرر من أعباء الوزن والقافية وسياقات الأخلية التقليدية التي اثارها قصيدة التفعيلة؟

لا أظن ذلك ، ومن المؤكد من أن يذهب الى قصيدة النثر بهذا الفهم سيكتب قصائد نثر ضعيفة جدا.

هل الحاجه اليها هي حاجة للتباهي بالحداثة والدخول في مناخ الأجيال الجديدة ومسايرة توجهاتها؟

إن من يفعل ذلك يبدو مفتعلا خصوصا إذا كان تقليديا في كتابته للقصيدة الموزونة، لأن المرشح لكتابة قصيدة نثر جديدة هو الذي أظهر إبداعا استثنائيا في الشعر عموماً يمكن أن يُحدث مثله في قصيدة النثر.

هل الحاجة الى كتابة قصيدة النثر حاجة ناشئة من قناعة(جديدة) بأن هذا النمط من الكتابة هو شعر حقا؟ إذا كانت كذلك فهي قناعة سطحية لأنها جاءت مقطوعة عن قناعة سابقة رافضة لقصيدة النثر او لعد قصيدة النثر شعراً بالمرة. كيف إذن تصور الحاجة لكتابة قصيدة النثر؟

لايمكننا وضع توصيف دقيق لمثل هذه الحالة لكن الشاعر الذي يؤمن إيماناً عميقاً بأولوية الشعر وشموليته وقدرته على تحرير الخطاب الأدبي والفني والعقلي

والأديولوجي هو بالضرورة شاعر لا يسجن الشعر في قوانين إجرائيـــة، وهـــو الشاعر الذي يعود دائما بالشعر إلى درجة صفر الكتابة ويصعد به قويا نشـــطاً ويكون قادراً على فهم العالم شعريا.. هذا الشاعر المستعد بكل قواه النفســـية والعقلية هو الذي يستطيع كتابة قصيدة النثر وينجح في إعطاء نماذج متفــــردة فيها. لايمكن لشاعر جذري أن يقبل باشتراطات تكبل الشعر ولا يمكنه، علـــى هذا الاساس، أن يكتب نصاً استثنائياً.

إن قصيدة النثر العراقية، مثلا، مرت بمرحلتين الأولى بدائية وضعيفة نشـأت تحت ظل مجلة شعر وقصيدة النثر اللبنانية وتبنى بعض الشعراء الســـتينين هـــذه القصيدة وحققوا بها إنجازا محدوداً ولكنهم لم يجعلو منها ظاهرةً شعريةً ولم تنتشـــر أفقياً في الأدب العراقي..

أما المرحلة الثانية فقد بأت في منتصف الثمانينيات على يد مجموعة صغـيرة من شعراء السبعينات أولا ثم اصبحت ظاهرة شاملة بفضل شعراء الثمانينـــات وفي هذه المرحلة هناك إنجازات نوعية كبيرة في قصيدة النثر، لكن الأمر يبقـــى متعلقا بموهبة الشاعر وبفهمه وقوة رؤيته أكثر من الشيوع الأفقـــي لقصيـــدة النثر.

إن تعميم ظاهرة قصيدة النثر يحتاج من الشاعر مسؤولية مضاعفة وموهبـــة استثنائية إذ كيف يمكن له وسط هذا الكم المتدفق أن يكون خاصاً وأن تكـــون قصيدته بعيدة عن التقليد والنسخ المتكرر الذي بدأت تعج به قصيدة النثر هـــذه الايام.

خلاصة القول ان الشاعر المنذور للشعر هو الذي يستطيع كتابة قصيدة نثر استثنائية أما الشاعر المتردد فإنه يكتب قصيدة نثر مترددة أيضاً، قصيدة نثر يسميها هو قصيدة نثر أما عندما يمضي الزمن فإن كلمة (قصيدة) تزول ويبقى (نثر).

قصيدة النثر العراقية الجديدة وجذورها القديمة

لقد بدأ الشعر العراقي القديم مع الشعر السومري وهو شعر عكف المختصون بالسومريات وعلى رأسهم العالم الكبير صموئيل نوح كريمر على دراسته وتوصلوا الى انه شعر يخلو من الوزن والقافية.. وهذا صحيح الى حد بعيد باستثناء ما نلمحه من إيقاع وزني سببه إيقاع اللغة السومرية المقطعية الذي يسود الكلام العادي أو النثر الادبي او الشعر.. أما الشعرفلا أوزان أو ايقاعات خاصة به فهو شعر غير موزون وغير مقفى وقد استعملنا نحن في عصرنا الحاضر لهذا الوصف اصطلاحاً درجنا عليه وهو (قصيدة النثر).. أي ان الشعر السومري كان قصائد نثر استعاضت عن الموسيقى العروضية بتقنيات التكرار والمقابلة والوصف والتشبيه.

ثم جاء الشعر البابلي الذي كان موزونا وتنتظمه تفعيلات مفتوحة او حرة ولكنه لايلتزم بالقافية في نظام ثابت فالقافية فيه مرة معدومة تماما ومرة كما في الشعر الحر ومرة عمودية ومرة قرانية وذلك بالاعتماد على حروف الإطلاق

وليس على حروف الروي وهكذا.. أي باختصار شديد كان الشعر البابلي ممثلا تماما لما اطلقنا عليه في عصرنا الحاضر بقصيدة (الشعرالحر).

ثم ظهر في العراق الشعر العمودي الذي أرجِّح أنه نشأ من أحتمال انتظام الشعر البابليفي قافية صدر وعجز او قافية بين كامل تتكرر بانتظام.. وهناك مايؤيد هذا.. ثم أصبح العراق موطن الشعر العربي العمودي في العصر العباسي وكانت هناك إشارات كثيرة تشير الى العراق في العصر الجاهلي.

هذا ماعثرت عليه في تاريخ الشعر العراقي القديم أما في زمننا المعاصر وعندما فصلتنا قرون عديدة عن ذلك الماضي العريق فقد بدأت ثورة الشعر الحديث بتحطيم بنية الشعر العمودي ونشرتفعيلاته بالطريقة التي اسميناها (الشعر الحر) مع ترك الحرية لترتيب القوافي حسب مقتضيات القصيدة وحاجة الشاعر لذلك. أي ان الشعر تحول من عمودي الى موزون غير عمودي (شعر تفعيلة) وبعد هذه الثورة الشعرية بدأ التفكير جديا بالتخلي عن الوزن والقافية والاعتماد على جماليات وتقنيات الشعر المجردة عن الايقاع.. وهكذا نشأت قصيدة النثر أي ان الشعر العراقي الحديث شق طريقه كما يلي (الشعر العمودي ثم الشعر الحر ثم قصيدة النثر) وواضح ان هذا الطريق هو عكس الطريق الذي مضى فيه الشعر القديم الذي بدأ من (قصيدة النثر ثم الشعر الحر ثم الشعر العمودي) وبكلمة اخرى ان الشعر العراقي رجع الى ذاته والى تكوينه الأصلي بعد هذه الثورات الشعرية..

أي ان الثورات الشعرية كان هدفها ارجاع الشعر العراقي الى اصله.

صحيح ان الشعر الحديث المتمثل في (قصيدة النثر) اكثر غنى وخصوبة من (القصيدة السومرية) ولكن توصيفهما واحد.. ومع كل هذا فاني لأجزم ان كل من يقرأ الشعر السومري الغنائي (على وجه التحديد) اليوم فإنه يجد أنه في صلب ماندعو له من حداثة شعرية هل هذا يعني ضمناً اننا نعود الى قلب وشحنة تراثنا دون أن ندري احياناً؟

ثم ماذا تعني هذه الدورة: من قصيدة النثر واليها، إنها تعني رحلة الشعر خارج ذاته وعودته اليها مخصباً وهو ما استفضت بمناقشته في بحث كنت قد نشرته عام ١٩٨٦ اسمه (فينو مونولوجيا الشعر).

هذه الحركة في واحدة من معانيها تشير الى سر الحياة وايقاعها الدائري او الحلزوني.

أعتقد أن المسيرة المعاكسة التي سلكها الشعر الحديث لا تعني تراجعاً بل تعني عودة إلى الحرية فبعد ان تعسفت الموسيقى كجنس فني خارج الشعر في تكبيل الشعر وحولته الى شعر تفعيلة وبعد ان تعسفت الهندسة عن طريق التناظر فخلقت من شعر التفعيلة شعراً عمودياً جاءت ثورة الشعر الحديث لتزيل تعسف الهندسة أولاً ثم تعسف الموسيقى (والهندسة والموسيقى يشتركان بجوهر رياضي واحد)..

إننا لو فتحنا دلالة هذه الحادثة فساقول أن عودة قصيدة النثر العراقية فيها دلالة كبيرة على مستوى الشعر الإنساني كله، فقد كانت قصيدة النثر السومرية (الشعر السومري) شيئاً فريداً ولا نظير له في ذلك العالم القديم فهل ستكون قصيدة النثر العراقية الحديثة شيئاً فريداً؟

قصيدة الصورة[*]

لم يكن تعريف الشعر عصياً ذات يوم كما هو حاله الان، إذ أن تعدد المدارس والطرق والأنواع الشعرية وتصاعد الولع الهائل في التجديد والمغايرة جعل من الشعر كماهية وكجنس أدبي أمراً محيراً فكلما ترجّحت طريقة شعرية معينة لتمثيل الشعر كله قطعت عليها الطريق أخرى وأشاعت الشك والقلق فينا من جديد، وهكذا أصبح الشعر قطعة فسيفساء تتعايش فيها جنباً الى جنب كافة الالوان والأشكال، وكذلك فان عدوى الأجناس الأدبية الأخرى بالشعر مكّنه من أن يحفر سواقيه السرية فيها ويلتمع هنا أو هناك في قصة قصيرة او رواية او حوار مسرحي أو مقالة ادبية أو نقد أدبي، حتى ان التجديد الحديث لرواد المدارس النقدية المعاصرة بات يؤكد على ان شعرية النص الأدبي هي الكفيلة بوضعه في خانة الادب أو في خانات اخرى. بل أن الشعر بدأ يستبطن أحياناً نصوصاً من حقول لا أدبية ليجعلها أكثر مرونةً وأكثر وقعاً وأكثر قبولاً وليكسر الجدية الصارمة التي توحي بها حقول الفلسفة أو الاجتماع أو النفس أو الاقتصاد أو السياسة، وهكذا ازدادت المشكلة تعقيدا وأصبحنا الآن بانتظار حل جدي يحاول على الاقل تفسير العدوى الرهيبة التي يمارسها الشعر لجميع فنون القول والكتابة ويقلل من حيرة المتلقي او الدارس، وفي ظني أن الدراسات

(*) نشر هذا البحث بعنوان (مدخل نظري لقصائد الصورة) في صحيفة القادسية ١٥ــ١٩٩١/٨/٢٢.

الالسنية والبلاغية والأسلوبية الحديثة لم تستطع حل المشكلة جذرياً بقـــدر مـــا حاولت من مداخل جديدة توصيف (الشعرية) و (الشعر) من الخـــارج دون ان يتطرق ذلك كثيراً إلى الجوهر العميق للشعر.

لكننا قد نستطيع أن نقرب الصورة التي تحدثنا عنـــها إذا اســتعرنا مـــن الفلسفة مقولة (الجوهر والعرض) وحق لنا اعتبار الشعر جوهراً والقصائد هـــي الأعراض المتغيرة القلقة المتحركة لهذا الجوهر، فلو أننا تصورنا كرة فان مركـــز الكرة سيكون هو جوهر الشعر وان سطحها المدور القابل لأن تمتد عليــه آلاف بل ملايين الخطوط هو الاعراض الشعرية بما يتضمنه الشعر من قصائد وأنـــواع أنماط مختلفة وهكذا تغدو هذه الأنماط الشعرية طافيةً على السطح متحركة قلقـة متوترة بينما جوهر الشعر أو الشعر بذاته يمدّها بالكثير من القوة والتنوع.

وإذا تجاوزنا التقسيم التقليدي للشعر (ملحمي، درامي، غنائي) وذهبنـــا إلى تقسيم فيزيائي بسيط للقصائد الشعرية فإننا سنجد القصـــائد عمومـــاً علـــى الشاكلة الآتية (قصيرة، متوسطة، طويلة) والقصيدة القصـــيرة الـــتي ينـــدرج موضوع بحثنا فيها نمط من الانماط الشعرية الموغلة في القدم ان لم تكن أقدمـــها على الاطلاق فقد ارتبطت بالغناء الذي كان رحم الشعر وارتبطـــت بالامثـــال والحكمة والطقوس السحرية والأسطورية والدينية ويمكننا ان نعتـــبر مجموعـــة الامثال السومرية التي نشرها أدوارد كيبراً عام ١٩٣٤ أقدم حاضنة شعرية لهذا النمط من القصائد القصيرة جداً والذي يتضمن التماعات لا يزيد حجمها علـــى السطر الواحد وكذلك الامثال البابلية والمصرية وسفر الامثال بكامله في العـــهد القديم، والقصائد الغنائية والعاطفية والصوفية لجميع شعوب الشرق القديم.

وفي العصر اليوناني ظهرت (الابيغراما) وهي مقطوعة شعرية قصيرة فيـــها التقاط أو وصف لظاهرة خارجية محددة أو منقوشة (الأبيغراما تعـــني النقــش) ويتم وصفها مجردة دون تدخل ذات الشاعر بل انها تصف الخارج بموضوعيـــة وظهرت (الغنوما) وهي أبيغراما ذاتية يتجه فيها الوصف نحـــو تدخـــل العقـــل ولذلك فهي تتضمن أحكاماً اخلاقية وأمثالاً سائرة وحقائق عامة.

وفي الشرق الوسيط ظهرت أنواع من القصائد القصيرة في الصين واليابـــان من خلال الأغاني الشعبية مثل التانكا وهي القطعة الشعرية الخماسية والهـــايكو وهي القطعة الشعرية الثلاثية.

وبالاضافة إلى القصائد القصيرة المكونة من بيتين أو ثلاثة ظهر عند العـــرب ما يسمى اصطلاحياً بـــ(بيت القصيد) الذي هو بؤرة القصيدة ومركز ثقلـــها ثم ظهر نمط غنائي قصير ذو جرس موسيقي رنّان هو الدوبيت.

وتشكل الشطحات الصوفية النثرية والمنظمة في التراث العربي نمطاً مذهـــلاً من القصائد القصيرة المشعة لما تختزنه من توتر وتوقد عاليين وتكـــاد (المواقـــف والمخاطبات) للنفري تشكل ذروة هذا الشطح أو صيغة عالية من صيغه الفنيـــة وفي أوربا ظهرت أنواع غنائية قصيرة من الشعر كانت على تماس مباشر أو غـــير مباشر مع الموشحات الأندلسية.

أما في العصر الحديث فقد شاعت أنماط كثيرة من القصائد بدءاً باشـــراقات رامبو وانتهاءً بقصائد رينيه شار وقد حفل الشعر العربي الحديث بانماط عديـــدة من القصائد القصيرة يصعب حصرها في دراسة كهذه.

ويكاد يجمع النقاد بأن أول محاولة فنية دقيقة ومقصورة يجعـــل القصيـــدة القصيرة مرتكزة على الصورة هي قصـــائد الاناشـــيد (الكـــانتوس) للشـــاعر الامريكي إزراً باوند من خلال مدرسته الايماجية في كتابة الشعر الـــتي كـــانت نتيجتها ترسيخ الشعر الحر في اللغة الانجليزية وظهور شعر جديـــد يخلـــو مـــن الركاكة والجمود ويميل الى التكثيف والتخلص من الحشو والتشويش.

إنني هنا في صدد التفريق الواضح بين القصيدة القصيرة بعامة والقصيـــدة التي تعتمد على الصورة بشكل خاص فالقصائد القصيرة في أغلبـــها الســـاحق تعتمد على الذات أو الموضوع أو الحالة أو الوصف وقد تأتي الصورة لا كغايـــة بحد ذاتها بل كجزء طبيعي من مكونات بناء أية قصيدة، ولذلك أرى بأن المحاولة التي نحن في صدد التقديم لها هي محاولة ترسيخ قصيدة تعتمـــد علـــى الصـــورة الشعرية بصورة كاملة ومن خلال وجهة نظر محددة.

لقد حفلت مجموعتي الشعرية الاولى (يقظة دلمون الصادرة عـــام ١٩٨٠) بخمس وثلاثين قصيدة قصيرة وضعتها تحت عنوان (التجليات) وصـــل حجـــم بعضها الى جملة واحدة او جملتين ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصـــورة لانها اعتمدت على نوع من الرؤية الرومانسية وليس علـــى الصـــورة حصـــراً كذلك فقد احتوت مجموعتي الشعرية الثانية (اناشيد اسرافيل) الصـــادرة عـــام ١٩٨٤) على ثمانين قصيدة قصيرة وضعتها تحت عنـــوان (الرقـــى) تنوعـــت مضامينها ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة لأنها اعتمـــدت علـــى التعازيم السحرية والإيقاعات الحسية الشرقية، كذلك فقد نشرت عـــام ١٩٨٩ في جريدة القادسية سبعاً وثلاثين قصيدة قصيرة تحت عنوان (فيزيـــاء مضـــادة)

كانت تعتمد على المخيلة وكيمياء اللغة ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة، ولكني الآن في هذا النمط بالتحديد من القصائد القصيرة أصرُّ على أن أسمي هذه القصائد بقصائد الصورة لما تتضمنه من احتفاء استثنائي بالصورة الشعرية ولأنها بنيت على هذه الثيمة الفنية تحديداً فهي لا تحفل باللغة ولا بالرؤيا ولا بالمخيلة بل هي التقاط صور وتأطيرها شعرياً ولذلك جاءت بسيطة اللغة بسيطة الحدث عفوية.

أهمية الصورة في الشعر

يتدرج استخدام الصورة في اللغة من الصورة الحرفية في العلم ثم النثر وحتى الصورة المشحونة المتوترة في الشعر وتقل الصور حجماً وعدداً في العلم وتبدأ بالزيادة في النثر حتى تغدو كثيرة نوعيةً قويةً في الشعر حتى لتكاد تملك القصيدة باسرها. فالصورة، اذن، حياة الشعر وقوته واندفاعه وكم سيبدو الشعر شاحباً هزيلاً عميقاً إذا افتقر الى الصور وكم ستبدو اللغة الشعرية ثرثلوة إنشائية لو لم تستفزنا بصورة قافزة نشطة نابهة، وهكذا تكون الهندسة الاتقن والارقى في صنع القصيدة القوية هي هندسة بناء الصور فيها قبل ان تكون هندسة بناء الأفكار على سبيل المثال.. لأن هذه الأفكار لن تتنفس وسط بناء صوري مربك مهما كانت عظمتها بل أن الأفكار البسيطة تصبح عظيمة عندما يعرضها بناء صوري متقن.

كان ارسطو يقول أن الصورة (علامة العبقرية) عند الكاتب وكان ملارميه يعتبرها (القوة المطلقة) في النص الشعري وقارن أندريه بريتون بعض الصور بـ(الزلزال) وقال أزراً باوند ذات مرة (انه لمن الافضل للكاتب ان ينتج صورة واحدة طيلة حياته من أن يخلف كثيراً من المجلدات الضخمة).

إن ما يجمع كل أنواع الشعر وفي كل عصوره هو الصورة فالشعر الكلاسيكي والشعر الحديث وقصيدة النثر أنماط مختلفة تفارقها عشرات الأسباب، ولكن الصورة هي التي تجمع بين هذه الأنماط واتجاهات الشعر الغنائي والملحمي والدرامي تختلف نوعياً من حيث علاقة الذات والموضوع ولكنها تجتمع في كونها جميعاً تعتني بالصورة الشعرية والقصائد السحرية والأسطورية والدينية والسياسية وقصائد المغنين والصعاليك والمتصوفة والرهبان وغيرهم تختلف في منطلقاتها ولكن الصورة الشعرية هي التي تساهم في جعلها رفيعةً أو منحطة وليس الأغراض التي تتوجه نحوها، اذ لولا صورها لتحولت هذه الأنماط من الشعر إلى خطابات أو نصوص نفعية تخدم الأغراض التي تتجه نحوها.

الصورة من خلال المجاز

يندر أن تكون الصورة الوصفية (غير المجازية) صوره شعرية الا عندما تكون هذه الصورة مشحونة بعاطفة ما ومثل ذلك ما قاله شوقي.

كم بنينا في حصاها اربعاً

وانثنينا فمحونا الاربعا

وخططنا في نقا الرمل فلم

تحفظ الريح ولا الرمل وعي

لكن الغالبية العظمى من الصور الشعرية هي صور مجازية أي أن المجاز البلاغي هو الذي ينتجها (التشبيه والاستعارة والكناية) الصورة إذن نوعان وصفي فوتغرافي لا يصلح للشعر إلا إذا شحن بعاطفة أو ذكرى ومجازي منحرف هو الذي يولّد الصورة الشعرية في غالبيتها.

ولاننا ندرس الصورة الشعرية التي تحتضنها جملة واحدة لذلك نحتاج الى البلاغة او البيان الذي يعالج الصورة على مستوى جملة واحدة. وهو كما يلي:

١ـ التشبيه: حيث الجملة تحتوى على طرفين أحدهما يدل على الآخرمثل(رجل كالأسد) ولا يعتبر التشبيه صورة الا اذا عبر عن خواص تؤدي الى تعديل رؤية الاشياء وهناك عشر أنواع عربية للتشبيه أهمها شعريا التشبيه المؤكد والتشبيه المجمل وذلك لحذف ادوات وأوجه الشبه، والتشبيه أضعف انواع الصورة البلاغية لان طرفي التشبيه على حالهما إلى حد ما.

٢ـ **الاستعارة :** حيث الجملة وقد استبدلت أطرافها بكلمات أخـــرى مثـــل الجملة الوصفية(وضع الله في قلوبهم الهـــدى) الـــتي تتحـــول أســـتعاريا إلى(كتب الله في قلوبهم النور) والاستعارة أقوى شعريا مـــن التشـــبيه لان الطرف الثاني ملمح به أكثر من كونه واضحاً وهناك عشر أنواع عربيـــــة للإستعارة.

٣ـ **الكناية :** حيث الجملة فيها إشارة لأي شيء معين دون ذكره مثل(رجـــل كثير الرماد) أي كريم و(امرأة بعيدة مهوى القرط) أي عنقـــها طويـــل والكناية أقرب أشكال البيان الى الشعر لان الطرف الثاني خفـــي وبعيـــد وتقسمها البلاغة العربية الى أربعة انواع.

قصيدة الصورة

تتضمن قصيدة الصورة اكثر من جملة في الغالب لذلك يصح ان نعالج كـــل جملة على أساس بلاغي أما عندما نناقش قصيدة الصورة ككل فيجب أن نـــدرس القصيدة من خلال الاسلوب لا البلاغة . أن الحديث عن الصورة الشـــعرية في العمل الشعري إستوجب أن نناقش جملة محددة تحتضن صورة مدهشة ولذلـــك يجب أن نستعين بالبلاغة التي تعالج طريقة التعبير المدهش جملة، لكننا نســـتعين بشيء آخر عندما نتحدث عن الصورة التي تؤدي كل جملها الى رسم الصـــورة المحددة وسأسمي هذا الشيء الآخر تجاوزا (المجاز الاسلوبي).

المجاز الاسلوبي وليس المجاز البلاغي

يدرس الصرف بناء الكلمة وتدرس البلاغة بناء الجملة ويدرس الأسلوب بناء العبارة. وقصيدة الصورة عبارة ولذلك يكون علم الاسلوب هو الأدق من أجل دراستها وفحص قوانينها الداخلية ولأن قصيدة الصورة قصيدة مؤطرة لذلك يمكن كشف سطحها الخارجي والداخلي دون كثير من التأويل والضياع في اصطلاحات شعرية ونقدية، وسنقوم هنا بتحليل قصائد الصورة التي كتبناها في مجموعةٍ مستقلة تحمل هذا العنوان.

إن أغلب هذه القصائد يحكمه قانون انتاج واحد يتضمن قوانين فرعية صغيرة.

إن قانون الانتاج يتلخص في الطريقة الآتية:

صنع صورتين وإقامة علاقة بينهما تجعل منهما صورة واحدة

إن صنع كل صورة ربما يستغرق جملة واحدة أو أكثر لكن المهم هو صنع صورة بسيطة ووضع صورة بسيطة اخرى بعدها ثم اقامة علاقة بينهما وهذه العلاقة هي سبب شعرية القصيدة الناتج. بمعنى أن الصورة قد تكون غاية في النثرية ولكن العلاقة التي تربط الصورة هي التي تفجر الشعر فيهما وهذا مفهوم نودّ أن نلفت عناية الباحثين له لاننا تعودنا أن ندرس الصورة الشعرية لوحدها داخل العمل الشعري ثم نحكم على قوتها أو ضعفها الذي يؤثر على قوة أو ضعف العمل الشعري أما في قصائد الصورة فالعلاقة بين الصورتين هي الأهم

مهما كان ضعف الصورتين كل واحدة على حدة. بل أنه لمن الملفت للنظر حقا انه كلما كانت الصور بسيطة مألوفة عادية وصفية(غير مجازية) وكانت العلاقة بينهما هي الاقوى.

أين أذن ذهبت قوانين المجاز البلاغي؟

لقد هربت الى العبارة وهناك أصبحت آليات جديدة نسميها إجمالا بالمجاز الاسلوبي إذ انني عثرت على تشبيه أسلوبي يربط بين الصورتين(أو الجملتين) وعثرت على استعارة اسلوبية تربط بين صورة واضحة وصورة خاطفة وعثرت على كناية أسلوبية تربط بين صورة واضحة وصورة خفية وهكذا.

في الصورة الشعرية تعمل آليات البلاغة على مفردات الجملة)، في قصيدة الصورة تعمل آليات البلاغة على صورتي أو صور القصيدة في سياق أسلوبي. وهذا بالضبط هو القانون العام لإنتاج قصائد الصورة.

تقنية الاداء في قصيدة الصورة

سأتناول أمثلة تطبيقية معينة من قصائد الصورة نفسها اوحت لي بما تحدثت عنه أعلاه وهي:

١-الحاجب المقوس.. يمكننا من أجل صنع صورتين وضع الحاجب كصورة والهلال كصورة اخرى وهو أمر مألوف ومطروق في تراثنا الشعبي كثيرا.

بلاغيا ليس هناك من شيء مثير عندما نقول (حاجبك كـــالهلال) ولكـــن يمكن معالجة الامر اسلوبيا وصنع قصيدة صورة كالآتي:

أيها الهلال

خرجت من حاجبها

أليس كذلك.

وهكذا تلعب مخاطبة الهلال وأولية الحاجب على الهلال والسؤال بـــــــ (أليس كذلك) ادوارا في غاية الاهمية لخلق العلاقة او التوتر بين الصورتين.

٢- ظلال سطح القمر صورة محددة. اصابع أمراة صورة مقابلة. يمكـــن أن نقيم بينهما مقترحا هو (ظلال سطح القمربسبب أثار اصابعك عليـــه) وتكون الصياغة النهائية كما يلي :

أثار أصابعك على القمر.

من يوم عجنته ووضعته في السماء.

أصبحت العلاقة الأن أكثر توترا فقد تضمن ذلك التذكير بأساطير عديـــدة حول خلق القمر وقيام آلهة ومداعبة مشاعر شعبية تقيم علاقة ورغيف الخـــبز (الاثنان مدوران) من خلال العجن.. هذه العلاقة هي التي صنعت الشعر بين الصورتين.

٣- أقامة علاقة وهمية او مدهشة او افتراضية بين صورتين مثلا:

الشمس وسط الغيوم المتحركة تصعد وتنزل

الخيول التي تجر عربتها جريحة.

أو علاقة غير متوقعة مثلا:

الوفر يتساقط هذه المرة اسود

المرأة الجميلة على غيمة تمشط.

أو:

الكلاب تنبح عند الغروب

تعتقد أن الشمس سرقت العظام

٤- إقامة علاقة مفارقة بين صورتين، مثلا:

١-ما أقسى هذا الطير

هو يغني وأنا أبكي

٢- كم من الاعشاب ستقتل

كلما سقينا الحديقة

٣- كان الغناء في أفواه الرعاة

اصبح اليوم في بنادقهم

٥- إقامة علاقة إشارية (كناية أسلوبية) تكاد تكون محذوفة مثلا:

بالضبط النهر كله

يوم عانقتني

٦- إقامة علاقة شكلية عن طريق نقل صورة لوحة إلى اللغة:

ذلك الحصان الوحيد البعيد

يتكيء على السماء.

٧ــ إقامة نوع من التحويل الوظيفي بين صورتين:

١.شارع يحيط المدينة

يستعد لحمايتها.

٢.أكثر من فستان لبست ونزعتْ

عيوني تكاثرتْ

٨ ــ إقامة علاقة تشبيه بين الصورتين:

لون شعرك والبرتقال

يتراشقان بأصفر غامض

٩ ــ إقامة مواجهةٍ حادة بين نقيضين:

أمام هذا الشعر الطويل الملتهب بسواده

سجد المقص

لن أقول لاحد سوى حبيبتي

كيف يتوغل النهر في هذه الجبال.

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٥١ لسنة ٢٠٠٤

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة